# ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

# ITALIENISCHE KUNST DES XX. JAHRHUNDERTS

BOCCIONI CARRA SEVERINI BALLA SOFFICI DE CHIRICO SIRONI MORANDI ROSAI CASORATI DE PISIS CAMPIGLI MARTINI RAPHAEL SCIPIONE MAFIA MANZU FAZZINI GUTTUSO LICINI SOLDATI PRAMPOLINI MAGNELLI FONTANA CAPOGROSSI BURRI COLLA DORAZIO TURCATO TWOMBLY ROTELLA SCARPITTA ACCARDI NOVELLI VEDOVA PARMEGGIANI MANZONI CASTELLANI BIASI LANDI BORIANI COLOMBO DE VECCHI MARI FABRO LO SAVIO KOUNELLIS SCHIFANO CEROLI PASCALI LOMBARDO PISTOLETTO ZORIO PRINI BOCCIONI CARRA SEVERINI BALLA SOFFICI DE CHIRICO SIRONI MORANDI ROSAI CASORATI DE PISIS CAMPIGLI MARTINI RAPHAEL SCIPIONE MAFIA MANZU FAZZINI GUTTUSO LICINI SOLDATI PRAMPOLINI MAGNELLI FONTANA CAPOGROSSI BURRI COLLA DORAZIO TURCATO TWOMBLY ROTELLA SCARPITTA ACCARDI NOVELLI VEDOVA PARMEGGIANI MANZONI CASTELLANI BIASI LANDI BORIANI COLOMBO DE VECCHI MARI FABRO LO SAVIO KOUNELLIS SCHIFANO CEROLI PASCALI LOMBARDO PISTOLETTO ZORIO PRINI BOCCIONI CARRA SEVERINI BALLA SOFFICI DE CHIRICO SIRONI MORANDI ROSAI CASORATI DE PISIS CAMPIGLI MARTINI RAPHAEL SCIPIONE MAFIA MANZU FAZZINI GUTTUSO LICINI SOLDATI PRAMPOLINI MAGNELLI FONTANA CAPOGROSSI BURRI COLLA DORAZIO TURCATO TWOMBLY ROTELLA SCARPITTA ACCARDI NOVELLI VEDOVA PARMEGGIANI MANZONI CASTELLANI BIASI LANDI BORIANI COLOMBO DE VECCHI MARI FABRO LO SAVIO KOUNELLIS SCHIFANO CEROLI PASCALI LOMBARDO PISTOLETTO ZORIO PRINI BOCCIONI CARRA SEVERINI BALLA SOFFICI DE CHIRICO SIRONI MORANDI ROSAI CASORATI DE PISIS CAMPIGLI MARTINI RAPHAEL SCIPIONE MAFIA MANZU FAZZINI GUTTUSO LICINI SOLDATI PRAMPOLINI MAGNELLI FONTANA CAPOGROSSI BURRI COLLA DORAZIO TURCATO TWOMBLY ROTELLA SCARPITTA ACCARDI NOVELLI VEDOVA PARMEGGIANI MANZONI CASTELLANI BIASI LANDI BORIANI COLOMBO DE VECCHI MARI FABRO LO SAVIO KOUNELLIS SCHIFANO CEROLI PASCALI LOMBARDO PISTOLETTO ZORIO PRINI BOCCIONI CARRA SEV

STÄDTISCHE KUNSTGALERIE BOCHUM 5. MAI BIS 30. MAI 1968

# ITALIENISCHE KUNST DES XX. JAHRHUNDERTS

Städtische Kunstgalerie Bochum

5. Mai - 30. Mai 1968

Unter der Schirmherrschaft
S. E. des Italienischen Botschafters
Mario Luciolli

*Diese Ausstellung, deren Verwirklichung durch die Unterstützung des Unterrichtsministeriums sowie des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten, Rom, ermöglicht wurde, ist von der Superintendanz der Galerien Rom II (Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Arte Contemporanea) organisiert worden.*

Deutsche Übersetzung von Dr. Heinz W. Wittschier.

INHALTSVERZEICHNIS


| | |
|---|---|
| Vorwort | 9 |
| Geleitwort | 11 |
| Legende | 16 |
| Vorbemerkung zum Katalog | 17 |
| Kritische Darstellung und Reproduktion der Werke | 18 |
| Alphabetisches Verzeichnis der Künstler | 218 |
| Verzeichnis der Werke | 219 |

## VORWORT

Die Reihe jener Ausstellungen der Städtischen Kunstgalerie Bochum, in der die Entwicklung der Kunst des XX. Jahrhunderts in regionalen Begrenzungen dargestellt wird, erfährt eine bedeutende Bereicherung durch die Ausstellung „Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts". Sie bietet eine eindrucksvolle Übersicht über den Beitrag Italiens zur künstlerischen Avantgarde Europas von 1911—1967.

Die Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom hat die Auswahl getroffen und neben zahlreichen anderen italienischen öffentlichen und privaten Sammlungen selbst kostbare Leihgaben beigesteuert. Frau Dr. Palma Bucarelli gilt dafür vornehmlich unser Dank wie auch der Italienischen Regierung, die diesem umfangreichen Unternehmen Unterstützung gewährte.

Se. Exzellenz, der Italienische Botschafter, Herr Dr. Mario Luciolli, hat die Schirmherrschaft über die Ausstellung in Bochum übernommen. Dafür wie auch für die Hilfen durch die Kulturabteilung der Italienischen Botschaft und durch deren Leiter, Herrn Prof. Bascone, habe ich zu danken. Die Ausstellung geht von Bochum nach Berlin und dann nach Köln.

Bochum, im Mai 1968

PETER LEO

## GELEITWORT

Diese Ausstellung beginnt mit dem Futurismus, der ersten künstlerischen Bewegung Italiens, die man in kritischer Hinsicht als die einer Avantgarde bezeichnen kann. Er bedeutete in der Tat das erste Anzeichen dafür, daß sich die italienische Kunst konkret der europäischen bildenden Kultur anschloß. Jede Avantgarde-Bewegung ist sich der eigenen Grenzen bewußt, sie benutzt sie sogar als Aushängeschild und Programm: es geht ihr nicht um die Begründung einer neuen Ästhetik von universeller Gültigkeit, sondern es liegt ihr daran, eine bestimmte kulturelle Komponente in ein System einzufügen, das sich nur bei einer Konvergenz der verschiedenen nationalen Strömungen als ein „europäisches" verwirklichen lassen wird. Die Avantgarde-Phänomene unterliegen also stets lokalen Bedingungen; sie tendieren jedoch untereinander zu einer dialektischen Koordinierung, um so zu einem System zu werden. Es hat noch niemand die Fauves oder den Kubismus als Avantgarden betrachtet; Avantgarden sind vielmehr jene Bewegungen, die in den verschiedenen europäischen Ländern in Verbindung mit dem Kubismus stehen oder parallel zu ihm verlaufen. Es stimmt nicht, daß die akademisch-veristische Tradition in jenen Ländern tiefer verwurzelt war: auch in Paris war zu Beginn des Jahrhunderts die offizielle künstlerische Kultur nicht durch Cézanne, Monet und Renoir vertreten worden, und in fast allen europäischen Ländern hatte sich bereits eine breite anti-akademische, progressivistische oder modernistische Front gebildet, die mehr oder weniger mit den Theorien der *Art Nouveau* verbunden war. Die Avantgarden bilden sich im Inneren dieser breiten kulturellen Front als Stoß- oder Angriffsgruppe; der Kampf gegen den akademischen Provinzialismus ist jedoch nur ein, und nicht einmal der wichtigste, Aspekt ihrer polemischen Aufgabe. In Wirklichkeit streben die Avantgarde-Bewegungen nicht so sehr nach einer Veränderung der lokalen Lage als vielmehr nach einer Integrierung in die europäischen Verhältnisse, um diese somit als eine konkrete historische Situation abseits von dem vagen Europäismus der progressiven oder modernistischen Strömungen zu begreifen. Ich glaube nicht, daß man dem deutschen Expressionismus das Verdienst absprechen kann, die erste avantgardistische Bewegung oder zumindest der Ausgangspunkt für alle europäischen Avantgarden gewesen zu sein. Zum erstenmal präsentiert sich eine Kunstrichtung als organisierte Formation und zwar mit einem Programm, das über die spezifischen Probleme der Kunst hinausgeht, vielmehr die gesamte Kultur miteinbezieht und sogar eine radikale Kritik der bürgerlichen Gesellschaft wagt. Es stimmt, daß sich die Expressionisten direkt mit den „vorgerückten" französischen Strömungen verbinden und eine Brücke *(Die Brücke)* zwischen zwei Kulturen schlagen; aber es stimmt auch, daß die Formen dieser avancierten französischen Kunst von den deutschen Expressionisten eine polemische und ideologische Färbung erhalten, die sie zu Beginn nicht hatten.
Die „Brücke" nach Paris, dem anerkannten Zentrum einer weltweiten künstlerischen Kultur, beherrscht die Vorstellungen aller europäischen Avantgarden, nicht jedoch ohne gleichzeitig eine polemische Tendenz im Hinblick auf Paris selbst sowie eine deutliche Intention erkennen zu lassen, jenen Kosmopolitismus in einen bewußten historischen Internationalismus umzuwandeln. Man kann gewiß nicht leugnen, daß die europäischen Avantgarden gerade mit diesen internationalistischen Bestrebungen einen provinziellen Charakter oder Akzent beibehalten, aber es handelt sich hierbei um ein kraftvolles Sichauflehnen der Kultur der Provinz gegen die „kosmopolitische" Kultur. Es ist eine Rückflußbewegung, die man in gewisser Hinsicht mit der der „Spät-Antike" vergleichen kann, als sich nämlich die Kunst der Provinzen über Rom ergoß, um so durch eine Umwandlung der klassischen in anti-klassische Elemente die offizielle Situation umzustürzen und den Weg für eine strukturell vollkommen neuen Kultur zu bahnen.
Deswegen haben wir in dieser Ausstellung versucht, das Projekt eines italienischen Beitrages, d. h. des Versuches wiederzugeben, eine italienische Komponente einer kosmopolitischen Situation einzuverleiben, die sich in eine europäische umwandeln wollte. Zu einem

sehr frühen Zeitpunkt bedeutet Ballas Werk zweifellos den ersten Schritt zu einer Umwandlung des Progressivismus und Modernismus in eine historische Avantgarde. In dem Moment, als sich Balla der futuristischen Bewegung anschloß, war er bereits eine bedeutende Gestalt, ein Künstler, dem es aus eigener Kraft gelungen war, eine Brücke zu schlagen und sie zu überqueren. Aber er hing gerade deshalb entschlossen dem Futurismus an, weil er die Notwendigkeit einer organisierten Anstrengung, einer kulturellen, durch ein Programm und feste Zielsetzungen geleiteten Aktion empfand. Programm und Zielsetzungen kommen in der Tat bei Boccioni sehr klar zum Ausdruck; im Hinblick auf seine Gestalt und auf seine Idee vom „historischen Europa" kann man nicht oft genug auf den doppelten — neo-impressionistischen und expressionistischen — Ursprung seiner Formation hinweisen.

Es ist wahr, daß es gegen Ende des ersten Weltkrieges und kurz nachher auch in Italien eine Art „rappel à l'ordre", eine Berufung auf die authentische, antike und historisch legitime Tradition gab. Aber es handelte sich hierbei um einen Willen, den „Wert" abzuwägen (und vielleicht abwägen zu lassen), den man der europäischen Kultur als italienischen Beitrag vorschlug. Die italienische „Pittura metafisica" hat dem Surrealismus einen Beitrag geliefert, den niemand unterschätzen konnte oder würde, und es ist bekannt, wie der Surrealismus, der lange Zeit für eine am Rande verlaufende, ja sogar rückständige Strömung gehalten worden war, ein Repertoire an Möglichkeiten an die Hand gegeben hat, dessen Umfang man erst sehr viel später hat ermessen können. Daß jedoch andererseits die Beziehungen zwischen der italienischen „Pittura metafisica" und der europäischen, d. h. eben Pariser Kultur nicht abgerissen waren, sieht man an De Pisis, der sich der Tradition des Impressionismus anschloß, die er gerade in den Nebenströmungen fand, welche vor allem mit Bonnard ihre eigene Entwicklung fortgesetzt hatten, ohne sich bei der radikalen strukturellen Reform des Kubismus irgendwie zu engagieren.

In Italien bekam man das „europäische" Problem in schmerzvoller Weise während der zwanzig Jahre des Faschismus zu spüren, als man zum Unglück versuchte, gerade im Zeichen der untersten und rückständigsten italienischen Provinz ein Reich zu errichten. In den oberen Schichten der Kultur bewirkte der politische Druck gerade das Gegenteil, da mit ihm nur das Streben, der Wunsch und die Sehnsucht nach einem Europa verschärft wurde. Eine ideelle Utopie, vielleicht ein Schuldkomplex, aber ohne den tiefbesorgten Gedanken an Europa ließe sich wohl kaum jener Ernst erklären, der die italienische Kunst zwischen beiden Kriegen kennzeichnet: unverständlich blieben die Neo-Romantik, der sich nach dem Futurismus und der „Pittura metafisica" Carrà zuwendet; das esoterische Bemühen und das rein poetische Suchen von Morandi; der unterdrückte und angstvolle Expressionismus von Scipione und Mafai; die mutige, noch expressionistische Revolte von Guttuso und die neoromantische Bewegung der Mailänder Gruppe „Corrente".

Nicht immer war jedoch der intensive Gedanke an Europa und an eine notwendige Partizipation am kulturellen Geschick Europas von einer schwarzen und entmutigten Hoffnungslosigkeit begleitet. Man darf nicht vergessen, daß der Futurismus dank Prampolini, nicht mit dem frühen Tod Boccionis oder mit Carràs Übertritt zur „Ordnung" der Metaphysik und der „plastischen Werte" endet: es ist Prampolini, der geduldig alle Fäden des verwirrten futuristischen Knäuels mit den neuen Avantgarde-Strömungen Europas, vom *Bauhaus* bis zur strengen „Abstraction-Création"-Bewegung verbindet. Ihm, Magnelli und der mutigen Patrouille der „Abstrakten Mailänder" zwischen 1930 und 1940 ist es zu verdanken, wenn auch in Italien das schmerzvolle Bewußtsein von einem zerstörten Europa von der Pflicht überstrahlt wird, Europa neu, und zwar auf der Grundlage einer ernsten und strengen formalen Kultur, zu errichten.

Die Geschichte der Utopien steht natürlich in engem Zusammenhang mit der der Enttäuschungen: der Krieg hat nicht zu einem Triumph des Europa-Ideals geführt, sondern er hat die Krise der europäischen historischen Kultur sichtbar werden lassen. Wir dürfen uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich Europa heute in einer peripheren und „provinziellen" Lage befindet, die sich nicht sonderlich von

der unterscheidet, in der sich gleich nach dem ersten und gleich nach dem zweiten Weltkrieg die Länder Mittel-Ost-Europas, ja Italien selbst befanden. Deshalb schien es mir nach langem Nachdenken und Zögern doch richtig zu sein, die Anstrengungen der heutigen italienischen Künstler als Beiträge zu den Avantgarden zu betrachten, auch wenn man die heutigen nicht mehr mit dem Terminus historische Avantgarden bezeichnen kann.

Ich glaube nicht, daß man ernstlich von einem „italienischen Beitrag" zur Weltsituation der Kunst sprechen kann, d. h. zumindest im Sinne einer vereinten Aktion, die beabsichtigen würde, das Gewicht und den orientierenden Druck einer italienischen Tradition und Kultur geltend zu machen; aber gewiß kann man von vielen bemerkenswerten Eingriffen italienischer Künstler in die Problematik der Kunst des jeweiligen Augenblicks sprechen. Es ist bekannt, daß die heutigen Kunst-Avantgarden nicht mehr „historisch", sondern „experimentell" sind. Die Vergangenheit scheint keine Perspektive mehr zu besitzen, die unsere Existenz einbezieht, um ihr eine historische Bedeutung zu verleihen: sie bleibt nur ein „Experimentieren" neuer Möglichkeiten, ein neues Brückenschlagen, auch wenn man nicht genau weiß, wo und wie sie gestützt werden. Aber es ist immer ein historischer Grund, der den Künstler in die Lage versetzt, nichts anderes als „experimentieren" zu können; und wenn die Experimente glücken, wenn sie die Situation offenbaren und sich als Wertfaktoren etablieren können, dann ist das ein Zeichen dafür, daß sie mitten aus einer lebendigen Kultur heraus und zwar aus einer nicht bewegungslosen, sondern einer im Werden begriffenen historischen Situation hervorgegangen sind. Wenn man die Geschichte des künstlerischen Experimentierens unserer Zeit schreiben wird, dann wird man nicht umhin können festzustellen, daß gewisse Punkte von italienischen Künstlern fixiert worden sind. Zweifellos ist der Moment des Formlosen ein Moment unbegrenzter semantischer Öffnungen; aber auf der anderen Seite wurde gleichzeitig erneut das Problem einer Bestimmung neuer Strukturen mit visueller Kommunikation akut; es war ein Problem, das nur durch die experimentelle Analyse der unendlichen Möglichkeiten, die die abstrakte Kunst eröffnete, gelöst werden konnte. Dieser Phase des analytischen und zum großen Teil kritischen Forschens ist eine eigene Abteilung in dieser Ausstellung gewidmet, um so einige Punkte hervorzuheben, bei denen der Beitrag italienischer Künstler zu Resultaten geführt hat, die für die künstlerische Kultur der ganzen Welt Gültigkeit besitzen. Wie könnte man auch die Frühreife und vor allem die Tiefgründigkeit der Suche Burris nach der Bedeutung der Materie oder die Fontanas nach der Bedeutung der Geste oder die Capogrossis nach der bedeutsamen Struktur des Zeichens unterschätzen? Warum sollte man nicht zugeben, daß Vedova dem rauhen Protest des abstrakten amerikanischen Expressionismus die Forderung nach Historizität zur Seite stellt und diesem so einen ideologischen Zug verleiht, der sich nur aus einer europäischen Erfahrung heraus erklären läßt? Oder daß auf verschiedene Weise Dorazio die Zeicheninstrumentation der visuellen Kommunikation mit der Notwendigkeit einer historischen Sprache verbindet? Genauso unbestreitbar ist Rotellas Beitrag zur visuellen Dokumentation des modernen urbanen Ambiente und zur Strömung des sogenannten „Neurealismus", der danach trachtet, Symptome und Symbole aus dem lebenden Kontext der heutigen Gesellschaft zu gewinnen; der Beitrag Novellis oder Twomblys (eines in Rom wohnenden Amerikaners) zur Entwicklung der Erzählungen ohne Worte oder einer Poetik durch Zeichen; der von Turcato und von Tancredi zur Identifizierung von Zeichen und Farbe und der von Scarpitta zur Auffindung der inneren Bedeutung der „manipulierten" Materie; der von Colla zur Archäologie der technologischen Kultur oder schließlich der von Accardi zur Wahrnehmungsstruktur. Ich werde nicht versuchen, wie es jemand gemacht hat, in der Objekt-Zeichen-Beziehung Manzonis und in der Raum-Zeichen-Beziehung Castellanis eine mythisch-metaphysiche Bedeutung zu entdecken; jedoch scheint es mir gewiß zu sein, daß beide eine Meditation über die Werte des Objekts und des Raumes, d. h. eine qualitative Untersuchung auf Grund einer äußersten Vereinfachung des Gegebenen und des Prozesses, vorschlagen. Erst

heute sieht man, wieviele Dinge Lo Savio (1963 sehr jung verstorben) mit seiner Suche nach primären Umgebungsstrukturen und mit seiner hartnäckigen Absicht, Raum und Licht bis ins Letzte zu identifizieren, prophezeit hat, und wieviel davon erst später zu einer Entwicklung gelangen sollte. Schifano, Pistoletto und Kounellis (ein in Rom lebender Grieche) gehörten zu den ersten, die entschlossen jede Unterscheidung zwischen dem Raum des Kunstwerkes und dem des Lebens, jede Diskriminierung einer psychologischen Haltung in Hinsicht auf Abbild und Realität zurückwiesen, so daß das Abbild absolute Autonomie und Konkretheit, die Gültigkeit eines entdeckten und gewissermaßen befreiten Bewußtseins in dem Werk von Pascali und Ceroli erhält. Einer ganz anderen Richtung lassen sich jedoch leicht die experimentellen „Beiträge" zuweisen, die zu der kinetisch-visuellen Suche der Gruppen von Padua und Mailand führten.

In dieser Ausstellung, die in Ländern gezeigt werden soll, die selbst sowohl die historischen als auch die experimentellen Avantgarden kennengelernt haben, und die die Vielfalt und Verschiedenheit italienischer Eingriffe in eine internationale Situation bekunden soll, haben wir in erster Linie jüngere Vertreter vorstellen wollen. Es schien uns nämlich von besonderem Belang zu sein, die wachsende Anteilnahme bedeutender italienischer Künstler an dem Leben zeitgenössischer künstlerischer Bewegungen zu verdeutlichen, vor allem nachdem die experimentellen Beiträge der jüngsten italienischen Generation kürzlich auf der Pariser Biennale eine allgemeine Anerkennung gefunden haben. Diese Behauptung möge auf keinen Fall als ein Zeichen von Nationalstolz ausgelegt werden; der einzige Grund zum Stolz oder für eine gerechtfertigte Genugtuung ist darin zu sehen, daß sich in unserem Land endlich eine kulturelle Situation ergeben hat, die den Künstlern erlaubt, mit denen anderer Länder auf der gleichen Ebene zu arbeiten, so daß diese Tatsache sicher zu Beiträgen führen kann, die sich für die Entwicklung gemeinsamer Probleme zum Nutzen auswirken werden.

*Palma Bucarelli*
Superintendentin der Galerien Rom II
Galleria Nazionale d'Arte Moderna –
Arte Contemporanea

Die Auswahl der Werke wurde vom Superintendanz-Inspektor Dr. Giorgio de Marchis besorgt.

Der Katalog wurde von Dr. Sandra Pinto verfaßt.

Der Dank der Superintendanz gilt besonders den Museen, Sammlern und Künstlern, die mit ihren Leihgaben die Ausstellung ermöglicht haben.

LEGENDE

H. = Höhe
B. = Breite
T. = Tiefe
Die Maße sind in Zentimetern angegeben.
Da eine Messung der Skulpturen (einschließlich des Gewichtes) nicht möglich gewesen ist, erscheint als Hinweis für die Proportion nur das jeweils größte Maß.
V. = Verweise. Bei Ausstellungen ist der Ort und gegebenenfalls der Titel angegeben; die Existenz des Katalogs wird dabei stillschweigend vorausgesetzt.
Die auf der künstlerisch bearbeiteten Oberfläche befindlichen Beschriftungen erscheinen als Angabe von Ort und Form. Die Beschriftung auf der Rückseite wird nur summarisch erwähnt und zwar nur dann, wenn eine andere Art der Beschriftung fehlt.

## VORBEMERKUNG ZUM KATALOG

Die Kompilation der einzelnen Artikel spiegelt das allgemeine Kriterium der Ausstellung wieder, das darin besteht, mittels einiger Hinweise die Partizipation der künstlerischen italienischen Kultur an den großen geistigen und sprachlichen Strömungen zu dokumentieren, die die Entwicklung der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmt haben. Da die Geschichte der zeitgenössischen italienischen Kunst, vor allem was die jüngsten Epochen anbelangt, noch einer strengen periodischen Unterteilung bedarf, ist hier das chronologische Kriterium von Aufeinanderfolge und Gruppierung vorgezogen worden.

Das Jahrzehnt 1910—20 umfaßt nur futuristische und metaphysische Werke, die den italienischen Beitrag zu den historischen Avantgarden darstellen; das folgende Jahrzehnt umschließt Werke, die mehr oder weniger in Verbindung mit der Bewegung des 20. Jahrhunderts stehen und die Anteilnahme Italiens am klassizistischen Geschmack der Jahre 1920—1930 bekunden, der seine Modelle gerade in der italienischen Tradition sucht; die Periode von 1930 bis zur unmittelbaren Nachkriegszeit umfaßt einerseits die figurativ-expressionistische Kultur, die während der Periode des Krieges ihren Endpunkt erreicht, indem sie sich wegen eines starken zivilen und moralischen Engagements verfärbt, und andererseits die Ausarbeitung einer abstrakten Sprache, die sich nach den Erfahrungen der Avantgarde das Fundament einer neuen europäischen Kultur zu sein bemüht; schließlich die Erfahrungen seit 1950, in denen das erneuernde Element weniger aus der Antithese von Abstraktion und Figuration als vielmehr aus der Krise der traditionellen künstlerischen Techniken und Kategorien erwächst.

Jeder Artikel soll also das Werk mit der inneren Geschichte des Künstlers oder mit dem kulturellen Moment, dem er angehört, verbinden.

Die Sammlung von Dokumentationsmaterial ist nach folgenden Gesichtspunkten geordnet: *Datenmaterial* (Typ des Objekts - Technik - Material - besondere Verfahren - Maße - Beschriftungen); *historisch-kritisches Material* (Entstehungsort und -zeit - Sammlungen, denen das Werk angehört hat - Begleittexte); *Verweise* (nur: die erste gefundene Erwähnung des Werkes und gegebenenfalls Angaben zu einem vollständigeren Katalog des Künstlers, wie Ausstellungen oder Monographien).

G. de M. und S. P.

UMBERTO BOCCIONI
Reggio Calabria 1882 – gefallen vor Verona 1916
„Quelli che restano" (Die Bleibenden)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 70, B. 96
Bezeichnet unten rechts: U. Boccioni 1911
Entstanden in Mailand

---

Ein lineares Thema vereinigt fadenförmige Figuren, die sich auf freiem und fließendem Grund gruppieren. Das Werk gehört zu dem ersten Zyklus der aus drei Bildern bestehenden „Seelenzustände": „Abschiede", „Die Gehenden" und „Die Bleibenden". Boccioni wird den Zyklus nach seinem Aufenthalt in Paris, im Jahre 1912, der ihn zu einem Vergleich mit den kubistischen Formen anregt, wiederholen. Das Thema Seelenzustände ist nicht nur für Boccioni, sondern für alle Futuristen ein entscheidendes Problem, das man von ihm nicht ohne eine gewisse Polemik übernahm. Die Theorie von den „plastischen Seelenzuständen" wird von Boccioni zum ersten Mal im Verlauf eines Vortrages beim Circolo Artistico di Roma im Jahre 1911 ausgesprochen und in seinem Buch „Pittura e Scultura Futuriste (Dinamismo plastico)", Mailand 1914, weiterentwickelt. *„Jeder Sinnesform entspricht eine analoge Farb-Form. Auf diesen Intuitionen beruht das Manifest zur Ton-, Geräusch- und Geruchmalerei des futuristischen Malers Carlo Carrà (August 1913). Aber die Malerei der Seelenzustände will auch mehr sein als die Aufzeichnung arabesker Formen und Farben, die Töne, Geräusche und Gerüche in uns evozieren. Die Malerei der Seelenzustände will, daß sich das Arabeske von Formen und Farben bei dem Künstler in seiner charakteristischen dramatischen Fatalität offenbare".* Carrà beklagte sich bei Boccioni offen über die Zweideutigkeit der Bilanz zwischen dem reziproken Geben und Besitzen und er schreibt noch eindeutiger an Severini: *„Daß er glaubt, die futuristische Malerei mit seinen drei Bildchen „Seelenzustände" begründen zu können, ist mehr als kindlich"* (Archivi, I, S. 317, 318, 338). Seinen Ursprung erhielt das Thema ohne Zweifel dadurch, daß sich Boccioni von der symbolistischen Kultur Mitteleuropas und von Munch beeinflussen ließ. Die französische Vertiefung und Aktualisierung werden den beißenden, fast expressionistischen Charakter verschärfen, der im zweiten Zyklus deutlich wird.

V. 1912, Futuristische Ausstellung, Galerie Bernheim Jeune, Paris. 1953, G. C. ARGAN – M. CALVESI, Boccioni, Rom. 1962, Archivi, II, cit., Boccioni Nr. 236. 1964, G. BALLO, Boccioni, Mailand, Nr. 446 (Die Maße stimmen nicht überein).

UMBERTO BOCCIONI
Reggio Calabria 1882 – gefallen vor Verona 1916
„Forme uniche nella continuità dello spazio"
(Einzelne Formen in der Kontinuität des Raumes)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Mailand
Statuette. Bronze. Gießerei Catorazi(?)
H. 113
Trägt keine Beschriftung

---

Boccionis Skulpturerfahrung umfaßt etwas über ein Jahr und fällt zwischen das Manifest im April 1912 und die Pariser Ausstellung im Juni 1913. Als er sich an die Sprovieri-Galerie in Rom wandte, wo seine Ausstellung wiederholt werden sollte, schrieb er, daß dieses Werk sein neuestes und freistes sei. In dem Band „Pittura e Scultura futurista" aus dem Jahre 1914 erscheint es von allen vier Seiten photographiert und zwar als aus dem Jahr 1913 datiert. In dieser Skulptur mit ihren von Medardo Rosso stammenden Eingebungen und der kubistischen Zerlegung des Objekts sieht Boccioni die Möglichkeit einer Erweiterung des in den „Seelenzuständen" ausgedrückten dynamischen Prinzips. Das Vorwort zur Ausstellung in der Galerie La Boétie enthält klar die Absicht des Künstlers: *„Das Problem des Dynamismus bei einer Skulptur hängt nicht nur von der Verschiedenheit der Materien, sondern vor allem von der Interpretation der Form ab ... Alle diese Überzeugungen drängen mich dazu, nicht mehr die reine Form; sondern den reinen plastischen Rhythmus zu suchen; nicht die Konstruktion der Körper, sondern die Konstruktion der Aktion der Körper. Also nicht mehr, wie in der Vergangenheit, eine pyramidenförmige, sondern eine spiralenförmige Architektur"*. Die Bedeutung dieses Werkes, die es außer seiner formalen und avantgardistisch-experimentellen Gültigkeit besitzt, läßt sich an Reaktionen wie der Rezension von Giannetto Bisi (in Emporium, Febr. 1914) der Ausstellung in Rom ermessen: *„Es ist wahr: es ist noch nicht bewiesen, daß eine Aufeinanderfolge von ‚einzelnen Formen in der Kontinuität des Raumes', die über den Giebeln eines Gebäudes gen Himmel gehißt oder von diesem in einem Dekorband gegen den Stein gepreßt wird, besser die Wahrheit vortäuschen kann, als es die durch ihre bekannten Umrisse limitierte Bildhauerkunst vermag; aber es ist noch nicht einmal erwiesen, ob jenes Gebäude den Triumphbogen des Futurismus oder vielmehr sein Grabesmonument darstellen soll"*.

V. Gipsabguß im Museu de Arte Moderna, São Paolo: 1913, Galerie La Boétie, Paris; Galerie Sprovieri, Rom. 1962, Archivi, cit., Boccioni, Nr. 332.

UMBERTO BOCCIONI
Reggio Calabria 1882 – gefallen vor Verona 1916
„Dinamismo di un corpo umano"
(Dynamik eines menschlichen Körpers)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 100, B. 100
Nicht signiert

---

Gehört zu einer Gruppe von Werken (Gemälden und Zeichnungen), die sich an die zeitgenössischen Skulpturerfahrungen anschließen (1913). Es ist der Augenblick, in dem der Künstler genauer die grundlegenden ästhetischen Unterschiede zwischen der französischen und der italienischen Avantgarde formuliert („Lacerba", 15. März und 1. August) und von dem strengen Zerlegen der im Jahre 1912 entstandenen Bilder (die zweite Folge der „Seelenzustände", „Materie", „Elastizität") abweicht, um sich so dem französischen Einfluß zu entziehen. Boccioni ist sich der revolutionären Reichweite des vor kurzem in der Skulptur gelösten Problems und seiner Originalität hinsichtlich der kubistischen Formulierungen bewußt und ist der Ansicht, daß der Futurismus, und nicht der Kubismus, das Erbe der Philosophie Bergsons angetreten habe. Was das „kontinuierliche" Gewebe des Bildes durchleuchtet, nämlich die Kritik am Kubismus, wurde noch einmal mit Worten von dem Künstler ausgedrückt (Pittura e Scultura futuriste, Bd. 14): *„Ein Bild von Picasso besitzt kein Gesetz, keinen Willen und keine Lyrik. Es präsentiert, entwickelt, verwickelt, facettiert und multipliziert die Einzelheiten des Objekts bis ins Unendliche. Der Aufriß des Objekts und die phantastische Verschiedenheit in den Aspekten, die in seinen Bildern die Violine, die Gitarre, das Glas, etc. annehmen kann, bedeuten ein Wunder, das dem Wunder ähnelt, das durch die wissenschaftliche Aufzählung der Komponenten eines Objekts entsteht und das wir bis heute aus Nichtwissen oder aus Tradition in der Gesamtheit seiner Einheit betrachtet haben. Es war eine fatale Entdeckung, die für die Kunst notwendig gewesen war. Es ist das kostbare Ergebnis eines Forschens, aber es ist noch keine Emotion oder höchstens eine Seite der Emotion. Die wissenschaftliche Analyse ist es, die das Leben an einem toten Körper studiert, die die Muskeln, die Arterien, die Venen seziert, um deren Funktion zu erkennen und um die Gesetze der Schöpfung zu entdecken. Aber die Kunst ist bereits Schöpfung für sich selbst und sie will keine Erkenntnisse liefern. Die Emotion in der Kunst will das Drama. In der modernen Malerei und Skulptur besingt die Emotion die Schwerkraft, die Verlagerung, die reziproke Anziehung der Formen, der Massen und der Farben, also die Bewegung, also die Interpretation der Kräfte ..." „Das ist der Grund, warum wir in unseren Bildern nicht das Objekt und die Leere, sondern nur eine größere oder geringere Intensität und Solidität des Raumes darstellen. Hierdurch wird klar, was ich mit Solidifizierung des Impressionismus gemeint habe" (Lacerba, 15. März 1913).*

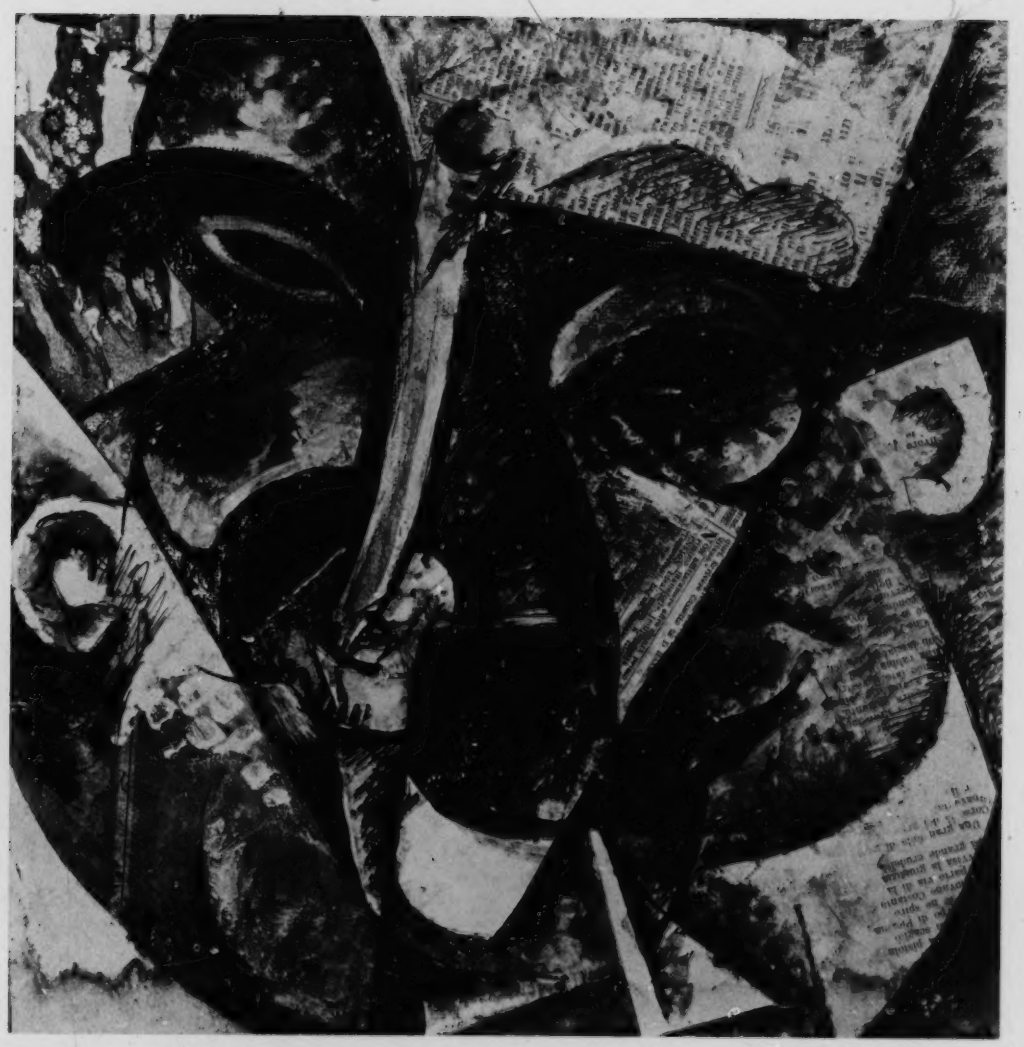
V. 1914, Galerie Sprovieri, Rom. 1953, G. C. ARGAN – M. CALVESI, cit. 1962, Archivi, cit. Boccioni, Nr. 357. 1964, G. BALLO, cit., Nr. 543.

UMBERTO BOCCIONI
Reggio Calabria 1882 – gefallen vor Verona 1916
„Scomposizione di una testa d'uomo"
(Zerlegen eines menschlichen Kopfes)
Tempera und Tusche auf Leinwand und Zeitungspapierkollage
H. 30, B. 30
Nicht signiert

---

Das Werk wird auch als „Dynamik eines menschlichen Kopfes" und „Komposition eines menschlichen Kopfes" zitiert. Ballo legt es in das Jahr 1914. Die Volumen werden zerlegt, indem die Oberflächen auf frontalen und schiefen Ebenen disponiert werden, sie werden durch den Einschub eines Collage-Tellers hervorgehoben, mit dem sich eine Stirn, eine Wange, ein Kragen und ein Kinn verbinden. Die geraden und gebogenen Linien sowie die geschminkte Belichtung lassen an rotierende Körper (der Kegel und der Zylinder) denken und akzentuieren die Dynamisierung des Gegenstandes. Evident ist die Antwort auf die kubistischen Prinzipien in Anlehnung an die Thematik des „Antigrazioso" – er bedeutet der deutlichste Berührungspunkt Boccionis mit Picasso –, sowie die Bezugnahme des Künstlers selbst auf bestimmte Konzeptionen hinsichtlich der Skulptur zu der Beziehung von Figur und Umgebung: *„Wenn eine sphärische Kugelscheibe, die ein plastisches Äquivalent für einen Kopf bedeutet, von der Fassade eines Gebäudes durchbrochen wird, bilden der unterbrochene Halbkreis und das Quadrat der ihn durchbrechenden Fassade eine neue Figur, eine neue, aus Umgebung plus Objekt gebildete Einheit."* Die Anwendung dieser Idee findet sich in Skulpturen wie „Kopf + Haus + Licht" und „Fusion von Kopf und Fenster" aus dem Jahre 1912. Mit Hilfe der *Kollage* erarbeitet und entwickelt der Künstler das Motiv. Es wird der formelle Gebrauch der Kollage als Material unterstrichen, der bei den Futuristen viel seltener ist, als er in literarischer und „surrealer" Hinsicht als Freiheit der Worte oder als zufälliger Einschub angetroffen werden kann (vgl. Carrà, Nr. 10).

V. 1053, G. C. ARGAN, cit. H. WESCHER, Les collages cubistes, in „Art d'aujourd'hui", Mai-Juni. 1962; Archivi, cit., Nr. 390. 1964, G. BALLO, cit., Nr. 577.



UMBERTO BOCCIONI
Reggio Calabria 1882 – gefallen vor Verona 1916
„Costruzione spiralica"
(Spiralkonstruktion)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 95, B. 95
Bezeichnet unten rechts: Boccioni

---

Zum ersten Mal auf der futuristischen Ausstellung bei Sprovieri Februar–März 1914 (so Calvesi in seinen Regesten, 1953) gezeigt; es muß unmittelbar vorher entstanden sein.
Argan hat sich folgendermaßen geäußert: *„Es ist eine Figur, die noch in einem Panzer von räumlichen Formen eingeschlossen wird, aber der Raummythos entleert sich, weil sich der Raum selbst in der engen und rein tonalen Beziehung von Violett, Grün, Türkis und Rot realisiert und sozusagen konstruiert. Das Bild markiert den Übergang von der Dynamik des Seelenzustandes, die nach innen gewendet ist, zu der nach außen gewendeten plastischen Dynamik: in allen Bildern dieser Periode (1913–1914) wird die Pinselführung agil und vibrierend, die Farbe wird tönender, während das futuristische Zerlegen selbst nur dazu dient, daß alle Formen für eine Zirkulation in einer farbigen und dichten Atmosphäre geöffnet werden, die im Grunde genommen noch der „blaue Nebel" der Impressionisten bedeutet, die jedoch keiner naturalistischen Rechtfertigung mehr bedarf und sich als räumliche und konstruktive Wesenheit ausnimmt."* Wir befinden uns am Vorabend einer letzten Krise des Künstlers, der sich der gebieterischen Pflicht gewahr wird, „in sich ein Jahrhundert Malerei zu erarbeiten", so schreibt er Pratella im Jahre 1916, indem er sich gleichzeitig die Bürde auferlegt, von vorne, nämlich bei Cézanne, anzufangen.

V. 1914, Galerie Sprovieri, Rom. 1953, G. C. ARGAN – M. CALVESI, cit. 1962, Archivi, cit., Boccioni Nr. 386 (dort wird nicht die Teilnahme des Werkes an der Retrospektive im Palazzo Cova, Mailand 1916, sowie die Teilnahme an der futuristischen Ausstellung auf der Biennale von Venedig im Jahre 1950 erwähnt). 1964, G. BALLO, cit., Nr. 561.

CARLO CARRA'
Quargnento, Alessandria 1881 — Mailand 1966
„Guerra nell'Adriatico" (Adriakrieg)
Sammlung des Rechtsanwaltes Remo Morone, Turin
Originalkarton als Buchillustration. Zeichnung und Schrift mit Tusche und Kohle, Wortkollage aus Zeitungspapier auf dünnerem Karton
H. 37, B. 27
Bezeichnet unten rechts, außerhalb des Ovals: C. Carrà 914
„Guerra navale nell'Adriatico"

---

Entstanden in Mailand gegen Ende 1914, als Illustration des Buches „Guerrapittura", das der Künstler im Jahre 1915 im Rahmen der futuristischen Poesieausgaben veröffentlichte. Das Werk stellt eine Anthologie von Carràs Schriften dar und wird von etwas über einem Dutzend Zeichnungen, Kollagen und „typographischen" Manifesten illustriert. Es konvergieren und verschmelzen in diesen Illustrationen die grundsätzlichen Elemente von Carràs Poetik: die totale Ton-, Geräusch- und Geruchmalerei, die mit Marinettis Technik der „tavole parolibere" realisiert und von der kubistischen Komposition beeinflußt worden ist. Das Thema ist der Krieg: der See-, der Luft-, der Artillerie- und der Kavalleriekrieg, in der Interpretation von Begriffen wie „Immagination ohne Fäden, Worte in Freiheit, systematischer Gebrauch der onomatopäischen Laute, antigraziöse Musik ohne rhythmische Quadratur und Geräuschkunst" (Zitat aus dem Manifest von 1913. Die totale Verfügbarkeit über die Mittel wird um die Verfügbarkeit über die Zwecke der Kunst selbst erweitert: im letzten Kapitel des Buches stellt Carrà eine fast dadaistische Behauptung auf: *„Heute stammen die Meisterbilder und die schönsten Gedichte, die man je auf der Erde gesehen hat, von der Kanone, die diese ununterbrochen erzeugt! ... Der Krieg erweist sich als der beste Verbündete unserer futuristischen Bewegung ... Der Krieg wird, heute wie immer, Vorurteile, Alterserscheinungen, Produkte des Konservatismus und die des Vergangenheitskults beseitigen; er erzeugt und wird auch weiter eine starke Leidenschaft für das Vergängliche, das Neue und das Schnelle erzeugen; er entrückt den Begriff des Ewigen, der in dem Müll der Museen und in den verstaubten Wälzern der Bibliotheken einbalsamiert lebt ... Der Krieg ist für die Kunst ein Motor."* In dem kubistischen Oval bilden einige Kompositionsfragmente eine Art mentale Kollage: die Breitseite des Schiffes und die Wasseroberfläche erscheinen rechts unten, darüber sieht man den versiegelten Brief mit der Order für den Kapitän; ein Tau teilt die Komposition diagonal; das Heulen der Sirene wird durch eine Reihe von Us angedeutet; die Aufschrift „Es lebe das italienische Triest" zeigt, daß im adriatischen Meer gekämpft wird. Es ist ein erzählendes Bild, das in dem Buch nur durch ein anderes prächtiges Bild übertroffen wird: „In der Nacht des 20. Januars 1915 habe ich von diesem Bild geträumt (Durchdringender Winkel Joffres an der Marne gegen zwei germanische Kuben)".

V. 1915, „Guerrapittura", Mailand. 1962, Archivi, cit., Carrà Nr. 41.

U U U U U U
B
T
VIA DELL'INFINITO
S
E
TRIESTE
TALIANA
ITALIA
380
C. Carrà 914
"Guerra navale nell'adriatico"

CARLO CARRA'
Quargnento, Alessandria 1881 – Mailand 1966
„Esplorazione aeroplano Mare Luna – 2 mitragliatrici + Vento Nord-Ovest"
(Aufklärung Flugzeug Meer Mond – 2 Maschinengewehre + Nordwestwind)
Sammlung der Galerie „L'Annunciata", Mailand
Originalkarton für Buchillustration. Zeichnung und Schrift mit Tusche und Kohle auf dünner Pappe
H. 37, B. 27
Bezeichnet unten rechts: „esplorazione aeroplano – mare – luna + 2 mitragliatrici + vento Nor(sic)-ovest C. Carrà 1914

---

Vergl. den vorhergehenden Artikel. Man stellt eine einfachere Komposition fest. Das Werk ist auch unter dem vereinfachten Titel „Lunare" bekannt, nach der mit Schablonen geschriebenen Vokabel, die sich in der Mitte der Zeichnung befindet.

V. 1915, „Guerrapittura", Mailand. In den Archivi wird das Werk nicht erwähnt.

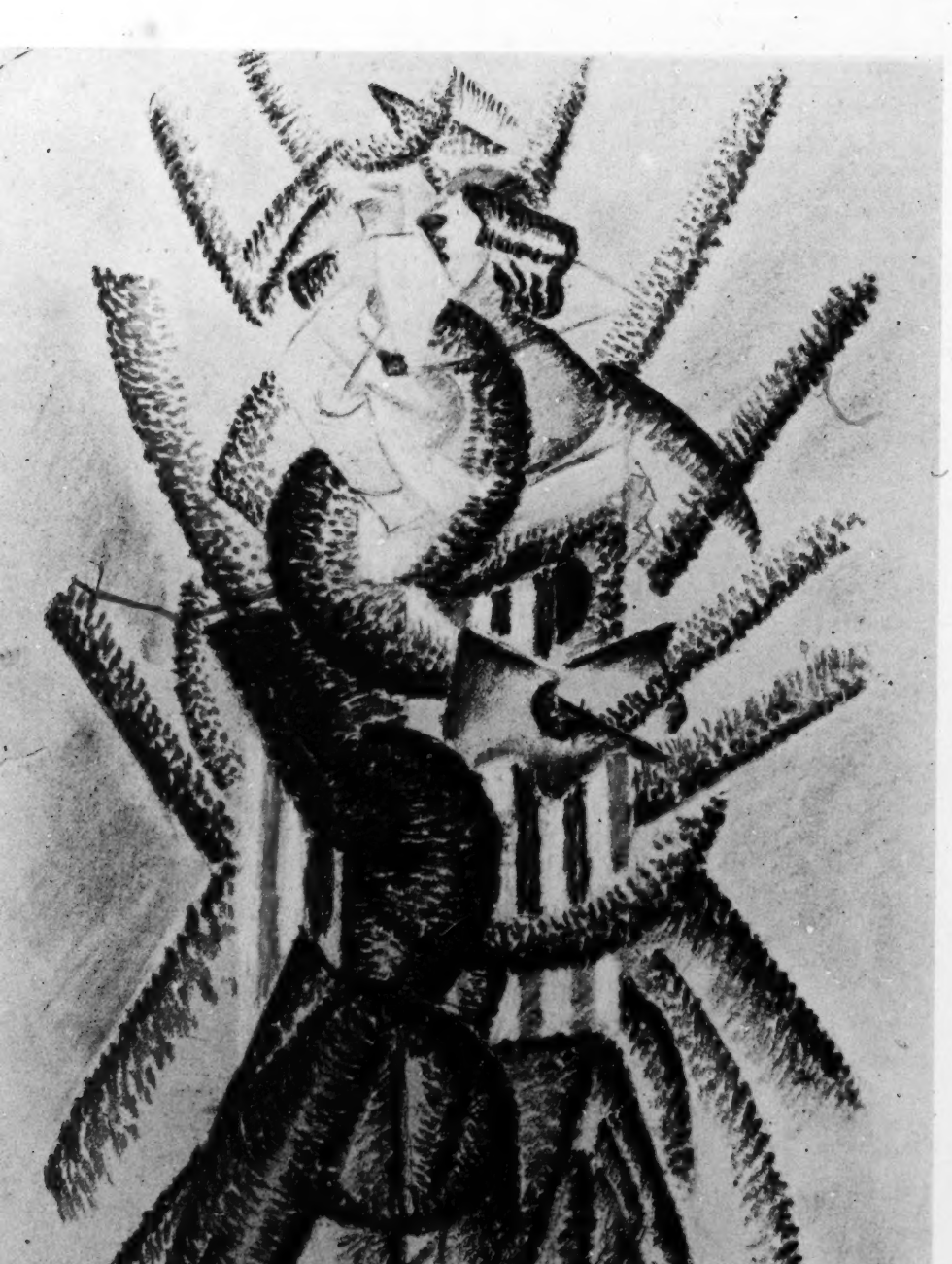
T
S
LUNARE
F
W
924
44 SPIE FUCILATE

GINO SEVERINI
Cortona (Arezzo) 1883 – Paris 1966
„Rythme de danseuse en bleu"
(Rhythmus einer blauen Tänzerin)
Privatsammlung, Mailand
Studie. Tempera und Pastell auf Karton
H. 52, B. 38
Bezeichnet unten rechts: G. Severini 1912

---

In Paris 1912 entstanden, als Studie für das Bild „La Danse de l'Ours au Moulin Rouge" (Musée de l'Art Moderne, Paris), das 1913 beendet und auf der futuristischen Ausstellung in London im Jahre 1913 mit folgendem Begleittext gezeigt worden war: *„Displacement of bodies in athmosphere. Two persons form but one plastic unity, rythmically balanced"*. Das hier ausgestellte Werk hat zur Sammlung Cassuto gehört und ist auch als „Der Tanz des Bären" oder als „Tänzerin" bekannt. Die Rückseite des Kartons trägt mit Tinte die Aufschrift: G. Severini – Étude pour „La Danse de l'Ours" 1912.
Severini, der seit 1906 in Paris wohnte, bewegte sich bis zu dem Kontakt mit dem Kubismus im Jahre 1911 im Bereiche eines hellen und frohen Neoimpressionismus. In das Jahr 1911 und nicht vorher, wie Calvesi vorgeschlagen hat („Métro", Nr. 13, 1968), fallen die ersten Werke zum Thema des Tanzes: die „Danza al Pan del Monico" und „La danseuse obsédante", ein Thema, das im Einklang mit den Prinzipien des von Severini 1913 unterzeichneten „futuristischen Manifests der plastischen Analogien" entwickelt worden war und das weiter die „simultanen Impressionen" des Künstlers beherrschen wird.
*In unserer Epoche der Dynamik und der Simultaneität ist es mittlerweile unmöglich geworden, irgendeine Realität von Erinnerungen, Affinitäten oder plastischen Aversionen zu trennen, die deren expansive Aktion in uns simultan evoziert und die ebenso abstrakte Realitäten, points de repère bedeuten, um die totale Aktion der jeweiligen Realität zu erreichen. Außerdem können die Spiralformen und die schönen Kontraste Gelb und Blau, die unsere Intuition eines Abends entdeckte, als sie die Aktion einer Tänzerin erlebte, später wieder auf Grund von Affinität oder plastischer Aversion, oder sogar durch beides, in den konzentrischen Flügen eines Flugzeugs oder in der Fahrt eines Expreß-Zuges wiedergefunden werden."*

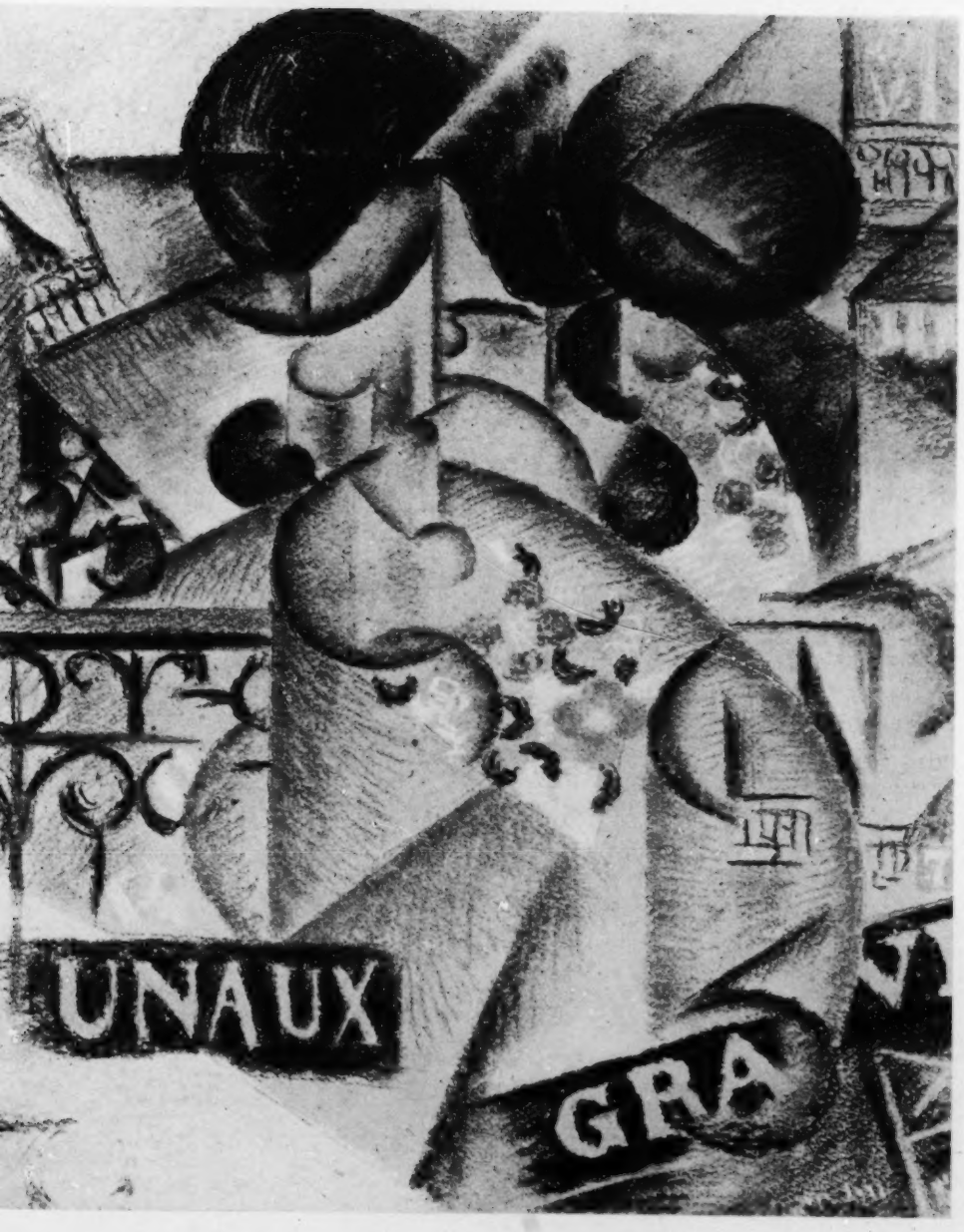
V. 1960, Mostra antologica, Palazzo Venezia, Rom, Nr. 17. 1962, Archivi II, cit. Severini, Nr. 23 (Die Maße stimmen nicht überein).


G Severini 1913

GINO SEVERINI
Cortona (Arezzo) 1883 — Paris 1966
„Jeune fille — rue — atmosphère"
(Junges Mädchen — Straße — Atmosphäre)
Sammlung der Galerie „La Bussola", Turin
Pastell auf Karton
H. 64, B. 52
Bezeichnet auf der Rückseite: Impressions Simultanées
(Jeune fille — rue — atmosphère) Gino Severini

---

Das Werk, über das zur Zeit kein Dokumentationsmaterial zu Verfügung steht, scheint in das Jahr 1913 zu fallen. In Bezug auf Stil, Ikonographie und Dimensionen schließt es sich eng an das Bild „Frau auf dem Balkon" (Nr. 13 der Archivi II, cit.) der Sammlung Estrick in London an.
Severinis Einführung zum Katalog seiner eigenen Ausstellung in der Galerie Marlborough in London im April 1913 enthält außer dem bezeichnenden Zitat von Bergson: *„To perceive is, after all, nothing more than an opportunity to remember"*, einige Behauptungen, die eine sehr enge geistige Verwandtschaft mit dem Thema des hier ausgestellten Bildes, mit dem oben erwähnten Philosophen sowie mit einigen Werken, die tatsächlich in der gleichen Ausstellung gezeigt worden waren (wie „Nord-Sud" oder „L'Autobus"), bekunden. *„... Ich glaube, daß jede Empfindung auf eine plastische Weise widergegeben werden kann. Geräusche und Töne treten in das Element der „Umgebung" ein und können durch Formen übersetzt werden. Das Wort „Umgebung" impliziert das Wort Atmosphäre selbst.*
*Die Impressionisten haben dieses Problem aufgegriffen, indem sie die einen Körper umgebende Atmosphäre darstellten; wir arbeiten an einer Lösung."*
Die Heirat mit der Tochter von Paul Fort im Sommer 1913 sowie die bei seinem italienischen Aufenthalt im darauffolgenden Winter angetroffenen Schwierigkeiten werden immer mehr seine Anlehnung an die moderne französische Tradition fördern. Calvesi: *„... die lyrisch-kontemplativ-rationale Seite seiner ausgeglichenen Persönlichkeit, seine konservative Intellektualität, sein religiöser Intimismus und sein esprit de finesse heben sich jetzt entschieden besser von der französischen Linie des späten Kubismus und des neuen Klassizismus ab."*

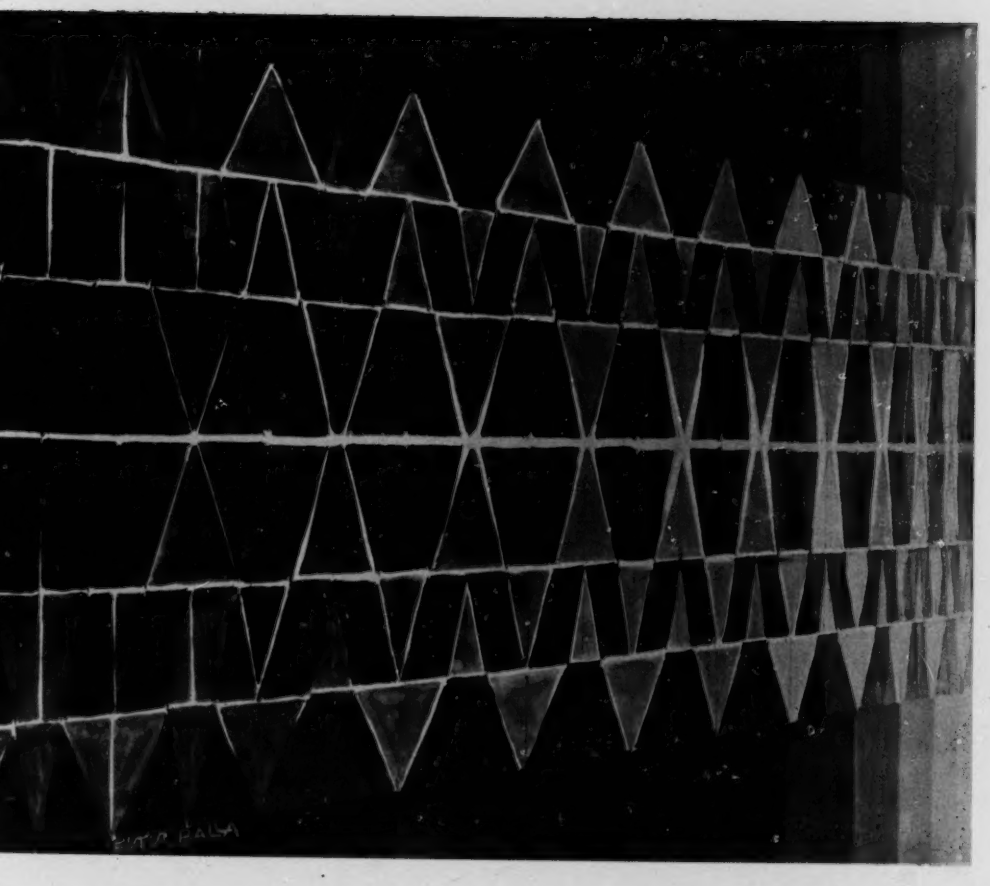

UNAUX
GRA

GIACOMO BALLA
Turin 1871 – Rom 1958
„Compenetrazione iridescente n. 9"
(Irisierende Durchdringung Nr. 9)
Sammlung Luce und Elica Balla, Rom
Tempera auf Papier
H. 44, B. 53
Bezeichnet unten links: FUTURBALLA

---

Das Werk ist 1912 in Rom nach Ballas Aufenthalt in Düsseldorf entstanden. Es gehört zu dem Zyklus der „Durchdringungen" und ist vermutlich eines der letzten davon; es ist dem Thema der „Geschwindigkeit" nahe, das den Künstler seit 1913 beschäftigt. Das Werk ist immer im Hause Balla gewesen. Es existiert dort eine Zeichnung als Vorstudie, die mit einem humoristischen Selbstporträt signiert worden ist; sie bestätigt die Tendenz des gemalten Bildes, hat aber die Basis auf der größeren Seite (Hinweis von Maurizio Fagiolo). Das abstrakte Thema wird mit geometrischen Figuren durchgeführt, die in einer perspektivischen Flucht angeordnet und untereinander durch chromatische Bezüge verbunden sind. Es berührt die Studien zur Farbendurchdringung, zu der der Künstler anläßlich des Dekorationsauftrages im Hause Löwenstein in Düsseldorf (1912 bis 1914) angeregt worden war. Balla spricht von seinem Interesse für dieses Thema in einem aus Düsseldorf an die Familie gerichteten Brief: *„Erfreut Euch doch ein wenig an diesen paar Regenbogenfarben! Denn ich bin mehr als sicher, daß sie Euch gefallen werden: es ist ein Ergebnis, das ich nach unendlich vielen Versuchen gefunden habe und das gerade wegen seiner Einfachheit Freude bereitet und so seinen Zweck erfüllt. Diese Erfahrung wird für meine Malerei einige Veränderungen zur Folge haben, die Regenbogenfarben können nämlich bei einer genauen Betrachtung eine Unmenge von Empfindungen und Farben besitzen und vermitteln."*
Das Werk dokumentiert die beginnende Reife des Künstlers nach dem Divisionismus und den ersten Versuchen, das Licht und die Harmonie im Einklang mit den in den futuristischen Manifesten der darstellenden Künste ausgedrückten Poetiken zu bringen, da Balla ja selbst 1910 einer der Unterzeichnenden gewesen war. Das Werk unterstreicht Ballas frühreife Sensibilität für genetische Elemente der Abstraktion: der Zerlegung des Prismas und der geometrischen Ziffer des Raumes. Es berechtigt einen hypothetischen Vergleich mit Kandinsky, der zur gleichen Zeit bei anderen Futuristen bereits bekannt war.

V. 1950, Galerie Origine, Rom. 1962, Archivi del Futurismo, II. Bd., Rom, Balla, Nr. 45. 1963, Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, Nr. 62. Im Allgemeinen wird das Werk so reproduziert, als hätte es die Basis auf der linken Seite.



GIACOMO BALLA
Turin 1871 – Rom 1958
„Forme rumore di motocicletta" (Motorradlärmformen)
Sammlung Prof. Raimondo Bariatti, Mailand
Öl auf aufgezogenem Papier
H. 70, B. 100
Bezeichnet unten rechts: BALLA 1913

---

Das Werk entstand in Rom, wo es sich im Hause Balla befand, dann ging es in die Sammlung Palazzoli über und befindet sich nun in der jetzigen Sammlung.
Abstraktes Thema mit spiralförmigen Figuren. Es gehört zu den Forschungen zur Geschwindigkeit (Schwalbenflug, Autogeschwindigkeit, abstrakte Geschwindigkeit), die den Künstler in den Jahren 1913–14 beschäftigten. Auf sie wird er in dem Manifest aus dem Jahre 1915 hinweisen („Futuristische Rekonstruktion des Universums"), das er zusammen mit Fortunato Depero unterzeichnete: *„Wir finden abstrakte Äquivalente von allen Formen und allen Elementen des Universums, die wir entsprechend den Kapricen unserer Inspiration kombinieren werden, um so plastische Gebilde entstehen zu lassen, die wir in Bewegung setzen werden"*. Daß diese Suche in der Malerei in gewisser Hinsicht eine Vorwegnahme der kinetischen Werke bedeutete, wird von Balla selbst erklärt, der folgendermaßen fortfährt: *„Balla begann damit, die Geschwindigkeit der Automobile zu studieren und er entdeckte deren Gesetze und essentielle Kraftlinien. Nach mehr als zwanzig Bildern zu demselben Thema begriff er, daß die alleinige Ebene der Leinwand nicht gestattete, dem dynamischen Volumen der Geschwindigkeit Tiefe zu verleihen. Balla fühlte die Notwendigkeit, mit Drahtfäden, Kartonbögen, Stoff und Durchschlagpapier etc. das erste plastisch-dynamische Gebilde zu konstruieren."* So stammen aus den Jahren 1913 und 1914 einige Drahtskulpturen, die den linearen Rhythmen des hier gezeigten Werkes sehr ähneln. Es wird also in diesem Fall die Vorwegnahme solcher Bestrebungen in Hinsicht auf die des russischen Konstruktivismus unterstrichen.

V. 1962, Archivi, cit. Balla Nr. 86. 1963, Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, cit., Nr. 75.

GIACOMO BALLA
Turin 1871 – Rom 1958
„Bandiere all'altare della patria"
(Fahnen am Altar des Vaterlandes)
Sammlung Benedetta Marinetti, Rom
Öl auf Leinwand
H. 100, B. 100
Bezeichnet unten rechts: BALLAFUTURISTA 1915

---

Das Werk entstand unmittelbar vor der Kriegserklärung Italiens; es kommt ursprünglich aus der Sammlung der Marquise Casati (s. den folgenden Artikel) und kam von dort in das Haus Marinetti.
Abstrakte Komposition mit plastischem Effekt, der durch ein bewegtes Spiel der Oberflächen und der gebogenen Volume sowie durch eine heftige chromatische Gegenüberstellung dekorativer Art erzeugt wird. Es gehört zu dem Zyklus der „Fahnenaufzüge", einer Reihe von Werken, die 1915 entstanden sind und eine dem Künstler vorübergehend beschäftigende Thematik bedeuten. Sie illustriert die Entwicklung von Ballas abstrakter Sprache zur Stilisierung und zu den jugendstilhaften Arabesken hin der Jahre, die unmittelbar auf den Futurismus folgen; was jedoch die Inhalte betrifft, so ist dieses eines der Werke, die am engsten mit den Vorschriften der futuristischen Haltung verbunden sind. Zwischen 1914 und 1915 treten alle Futuristen für den Krieg ein. Boccioni, Marinetti, Russolo und andere werden bei Manifestationen in Mailand verhaftet; Carrà veröffentlicht den Band „Guerrapittura" (vgl. Art. 10–11). Die Haltung ist die gleiche, die man im Dadaismus antreffen wird, sie ist eines der wichtigsten Elemente der futuristischen Poetik, die die Kunst auch als Lebensstil begreift. Balla, der zusammen mit Marinetti am meisten engagiert ist, schlägt sogar eine „futuristische Kleidung", ein „futuristisches Spielzeug" und im Jahre 1915, wie erwähnt (vgl. Art. 2), eine „futuristische Rekonstruktion des Universums" vor.

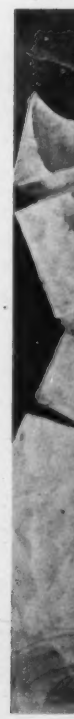
V. 1947, Rassegna Nazionale Arti Figurative, Rom. 1950, Biennale di Venezia. 1963, Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, cit., Nr. 123. Archivi del Futurismo, Bd. I, Rom 1958, S. 406. Die Teilnahme an der Biennale 1950 wird in dem Artikel der Ausstellung von Turin nicht erwähnt.

GIACOMO BALLA
Turin 1871 – Rom 1958
„Spazzolaridente" (Lachende Bürste)
Sammlung Dr. Riccardo Jucker, Mailand
Öl auf Leinwand, unbeseitigte Zeichnungsspuren
H. 70, B. 100
Bezeichnet unten rechts: SPAZZOLRIDENTE BALLA FUTURISTA

---

Laut Angabe der Töchter des Künstlers 1918 in Rom entstanden. Der Künstler trat das Bild der Marquise Casati ab, so daß es später in Paris zusammen mit dem ganzen Besitz der Casatis versteigert wurde; es wurde mit anderen Werken (s. Art. 12) von Marinetti erworben. Von der Familie Marinetti ist es dann in die heutige Sammlung übergegangen.
Ebenso wie ein anderes Werk, „Futuristische Injektion", entstand dieses Werk in Anlehnung an die Versammlungen im römischen Salon der Marquise Casati, über die hier humoristisch berichtet wird. Das Thema ist die Säuberung des weißen Windhundes der Marquise, die von dem knieenden Marquis Vitelleschi vorgenommen wird, während die ebenfalls vorgebeugte Marquise und Marinetti in einer Schutzkleidung diesem Schauspiel beiwohnen; die Umgebung der Szene bilden als brillante Metaphern die strahlendweißen Magnesiumblöcke, die ebenso wie die Bürste zur Toilette des Hundes benötigt wurden.
Evident sind in der Komposition dieses Werkes die Spuren szenographischer Erfahrung: zu dieser Zeit hatte Balla bereits die Szenen für Strawinskys „Feu d'artifice" im Teatro Costanzi mit dem Ballett von Diagilew angefertigt. Noch hervorstechender ist jedoch vielleicht die Analogie zwischen dem psychologischen Erzählen dieses Bildes und den im Manifest der futuristischen Cinematographie ausgedrückten Intentionen: *„Ein Beispiel: wir wollen das Gefühl einer sonderbaren Freude vermitteln. Wir zeigen eine Anzahl von Stühlen, die scherzend um einen riesigen Kleiderständer fliegen, bis daß sie sich schließlich daran aufhängen. – Wir wollen einen Zornausbruch widergeben: wir lassen den Wütenden in einem Wirbel von gelben Kügelchen zerbrechen . . ."*
Das Ereignis des Futurismus ist damit abgeschlossen, aber an Stelle des rappel à l'ordre in Mailand spielt die Gruppe der römischen Künstler auch weiterhin, wenn auch nur im Stillen, die Rolle einer internationalen Avantgarde, was sich vor allem in ihren Entwürfen für Theaterdekorationen und Ballette zeigt.

V. 1962, Archivi II, cit., Balla, Nr. 269. 1963, Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, cit., Nr. 140.



ARDENGO SOFFICI
Rignano sull'Arno 1879 — Forte de' Marmi 1964
„Piccola velocità" (Frachtgutabfertigung)
Sammlung Dr. Riccardo Jucker, Mailand
Tempera und Kollage (Zeitungspapier, Plakatfragmente, Paketkarten) auf aufgezogenem Karton
H. 66, B. 50
Oben rechts sind die drei mit Schablonen aufgedruckten Initialen des Künstlers (SOF) zu lesen; sie sind so mit dem Bild verbunden, daß man sie als zu dem Werk selbst gehörend bezeichnen kann.

---

Dieses Bild gehört in das Jahr 1913 und ist eines der bezeichnendsten Dokumente für Sofficis futuristische Periode. Als Schriftsteller und Kunstkritiker hat Soffici eine hervorragende Stellung innerhalb der Kultur der italienischen Avantgarde innegehabt; er durchlief schnell die modernisierenden Etappen von Medardo Rosso und vom Impressionismus bis zum Kubismus und zum Futurismus. Auch als Papini und Soffici dem Futurismus die Tore von Florenz und ihrer Zeitschriften „La Voce" und „Lacerba" öffneten, blieb die Orientierung zu Paris, die Tendenz zum Kubismus, bestehen. Aus dieser Periode stammen nur Stilleben mit auffallenden, eingefügten typographischen Kollagen. In den „Ersten Prinzipien einer futuristischen Ästhetik" (1916) wird man zwei Kapitel, „Typographie" und „Materie", dieser sprachlichen Erneuerung der darstellenden Kunst widmen: *„Das immer mehr wachsende Erscheinen und Sichvermischen der typographischen Charaktere eines jeden Szenariums der sozialen Modernität unter dem Gesichtspunkt einer Berufung zum Theater oder zum Kino in Form von zahlreichen Anschlägen, läßt eine Kunstform begreiflich werden, in der dieses Element als wirksames Ausdrucksmittel verwendet werden kann.*
*Die modernen Künstler, deren Leben sich in einer Umgebung abspielt, wo dieses Element jeden Tag größere Bedeutung gewinnt, sollten nicht in dem Spektralismus der mechanischen Schriften eine legitime Hilfe für den Ausdruck von viel komplizierteren und ungewöhnlicheren lyrischen Zuständen in ihren Bildern und Schriften suchen."*

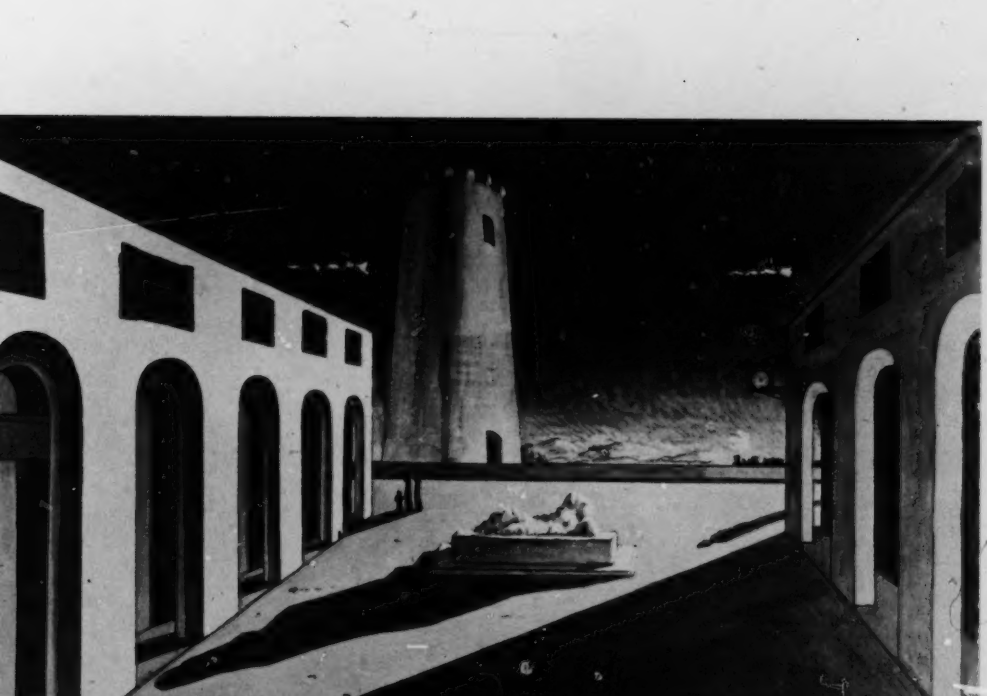
V. 1950, Futurismo e Pittura Metafisica, Zürich. 1962, Archivi II, cit. Soffici, Nr. 31. 1967, G. RAIMONDI — L. CAVALLO, Ardengo Soffici, Florenz, Nr. 175.

PIOTTA
Sher
STATO
SPORTI
PICCOLA VELO
UNE PAIRE
POUR

GIORGIO DE CHIRICO
Volo, Thessalien 1888 – Lebt in Rom
„Piazza d'Italia"
Privatsammlung, Rom
Öl auf Leinwand
H. 60, B. 80
Bezeichnet unten rechts: G. de Chirico 1912

Wenn das Datum richtig ist, so wäre das Werk in Paris entstanden. Es gehört zu einer Serie von „Plätzen", die vor allem zwischen 1912 und 1914 geschaffen, jedoch auch in der Folgezeit immer wiederholt worden sind. Die bezeichnendsten Gemälde dieser Serie tragen andere und verschiedene Titel. Die allgemeine Bezeichnung „piazza d'Italia" trifft vor allem für die Bilder ohne Titel sowie für die zahlreichen Wiederholungen und späteren Kopien zu. Nachdem der Künstler seine Ausbildung in München beendet hatte, zog er mit seiner Familie nach Paris. Dazwischen fällt ein kurzer Aufenthalt in Turin. Das Erlebnis dieser durch Nietzsches Interpretation hindurch gesehenen Stadt inspiriert ihn zu dem Thema des „Platzes" mit einer zur Klassik tendierenden Architektur als Ort der Abenteuer der Vernunft und der Psyche, ein Thema, das Apollinaire begeistert und das ihm eine deutliche Anerkennung als Avantgardist sichert. Später sagte Cocteau: *„les imaginations de Chirico se présentent en face"* zwischen zwei architektonischen Coulissen, permanente Elemente der Serie, wie auch die anderen Gegenstände: die geheimnisvolle, transparente kubische Form, das sich unsichtbar ausnimmt und das der Schlüssel zur methaphysischen Transposition der Szene ist; aus der Statue der Ariadne, die eine geradezu psychologische Bedeutung besitzt, spricht Melancholie (das Postament der auf dem Bilde erscheinenden Statue trägt ja auch die Aufschrift „Melancholie in Turin"); die Uhr, der Turm, der Zug, die lange Mauer des Bahnhofs und der Schatten eines Monuments, das von dem Gebäude rechts verdeckt wird. Das Klima der Szene wird durch die Beleuchtung „konstruiert": durch Schatten und Licht, die das Bild diagonal aufteilen und den düsteren grünen Himmel, der an seinem Horizont allmählich heller wird. Die Analyse von De Chiricos Plätzen hat zahllose, glückliche Interpretationen literarischer Art hervorgebracht, von Cocteaus „essai de critique indirecte" (Chirico *„dépaysagiste"*, *„Chirico ou le lieu du crime"*, *„Chirico c'est aussi l'heure du train"*, *„La mort est la seule pièce qui circule librement et dans n'importe quel sens sur l'échiquier de Chirico"*) bis zu den poetischen Paraphrasen von Éluard, De Pisis, Apollinaire und Campana. Historisch gesehen geht die geistige Grundlage dieses Themas auf deutsche Quellen zurück, für die sich der Künstler in seiner Jugend begeistert hatte, nämlich Nietzsche, Schopenhauer, Weininger und Novalis mit der Behauptung: *„Romantisieren bedeutet, dem Gewöhnlichen einen höheren Sinn, dem Alltäglichen den Anschein des Mysteriums, dem Bekannten die Würde des Unbekannten und dem Endlichen die Züge des Unendlichen zu verleihen"*. Wenn man schließlich bei den ersten Ansätzen zu einer psychoanalytischen Literatur nachsucht, so findet man zum Beispiel in den im Jahre 1914 veröffentlichten Gedichten des Salzburgers Trakl surrealistische Bilder, die dem Geist De Chiricos außerordentlich nahe stehen (vgl. Das „Rätsel der Uhr" und die folgenden Verse: *„Die Uhr, die vor der Sonne fünfe schlägt / Einsame Menschen packt ein dunkles Grausen / Im Abendgarten kahle Bäume sausen / Des Toten Antlitz sich im Fenster regt"*). In dem Augenblick, als die Futuristen in Paris ihr Glaubensbekenntnis von der geistigen und physischen Dynamik verbreiteten, gab De Chirico eine eigene, hartnäckig „feste" Version der „Seelenzustände", die Zeit als Ewigkeit und Rätsel, den „anderen" Raum als den der Abwesenheit, des Todes und des Unbewußten, die kreisförmige Entwicklung der Gedanken, die erbarmungslose Eigentümlichkeit gewisser Empfindungen; und bei dem Thema der „Reise" scheint er sich Boccionis scharfe Kritik am Bergsonismus vorgenommen zu haben („Melancholie der Abreise", „Sehnsuchtsvolle Reise" und „Die Freude der Rückkehr").

V. 1944, Galleria del Secolo, Rom („25 artisti del secolo").

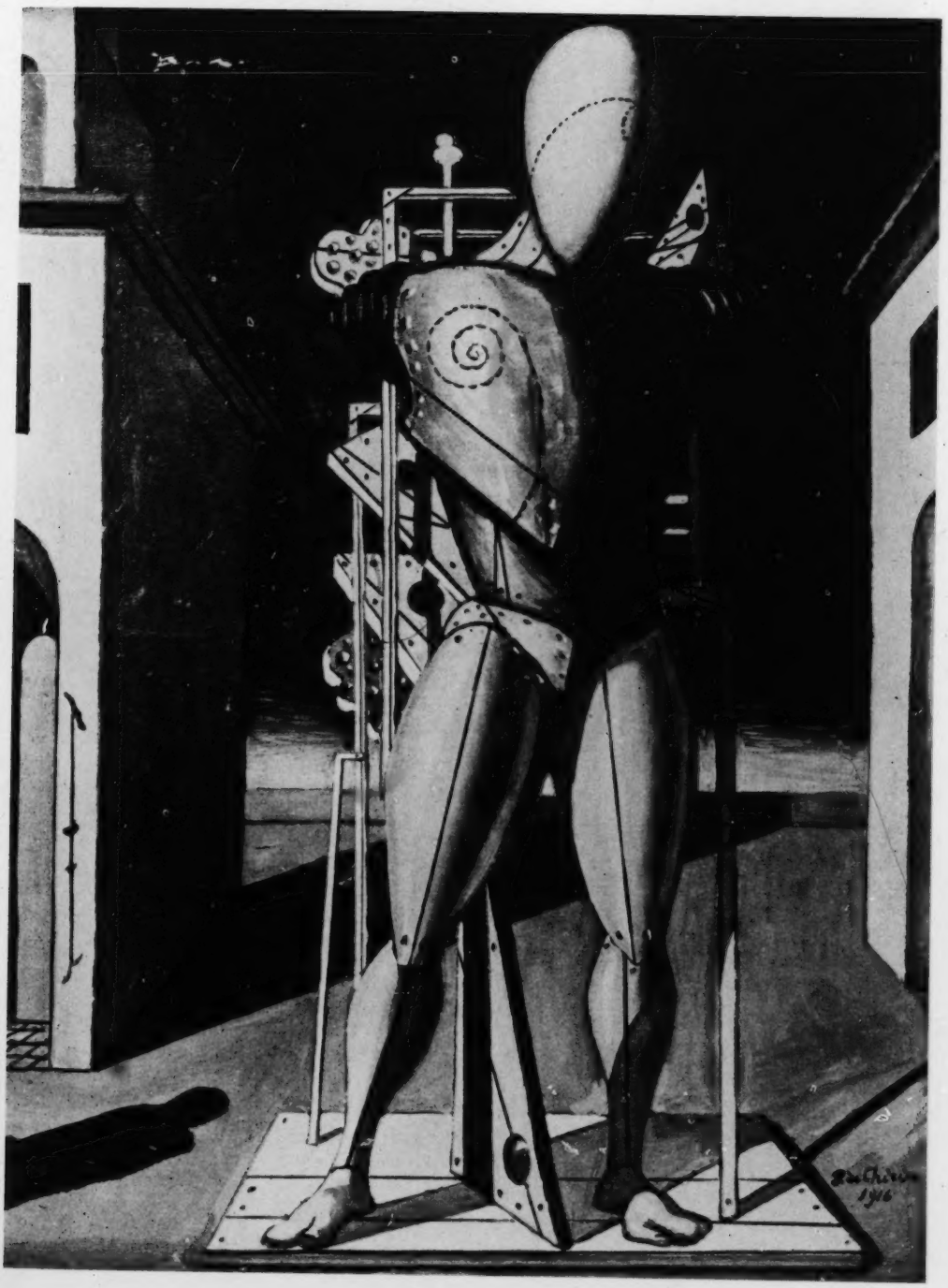


GIORGIO DE CHIRICO
Volo, Thessalien 1888 – Lebt in Rom
„Ettore" (Hektor)
Privatsammlung, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 71, B. 51
Bezeichnet unten rechts: G. de Chirico 1916

---

Das Bild entstand wahrscheinlich in Ferrara und gehörte der Sammlung Mongini in Mailand an. Eine berühmte Variante, die man auch manchmal als „Il Trovatore" bezeichnet findet und die 1917 angefertigt worden ist, gehört zu der Sammlung Frua, De Angeli. Mit den Serien der „Manichini" und der „Interni" tritt De Chirico in seine Ferrara-Periode, d. h. in die eigentliche metaphysische Periode ein. Die Anregung zu dem Thema, das auf jeden Fall an ein Interesse für die Epoche der Automatik, der mechanischen Belebung und somit der Marionette, für die Literatur, Theater und Musical zahllose Beispiele liefern, gebunden ist, hat der Künstler nach Carrieris Meinung durch „Les chants de la mi-morte" von Alberto Savinio (nämlich der Mensch ohne Gesicht) erhalten, während Calvesi an die „metaphysische Puppe" denkt, die man bei De Chirico ebenso wie bei Carrà findet (so „La Poupée électrique" von Marinetti, von der wahrscheinlich zumindest das Bild „L'amante dell'ingegnere" von Carrà abstammt). Der Titel erinnert an Krieg, ebenso wie Carrà eine weibliche Puppe, die auf ihren Mann wartet, „Penelope" nennt. Die ersten, aus dem Jahre 1914 stammenden Puppen sind in weiße Tuniken gehüllt und besitzen den Charakter einer Erscheinung der Poesie und der Philosophie, entsprechend dem klassisch-symbolistischen Cliché von Boecklin. Allmählich erhält ihre Stück für Stück erfolgende Konstruktion die Bedeutung einer „Rekomposition"; so geschieht es in den „Interni metafisici" mit Gegenständen. Es ist nicht auszuschließen, daß sich der Künstler, ebenso wie er während der Pariser Jahre über die „germanische" symbolistische Lektion meditiert hatte, ein visuelles kubistisches Gepäck nach Ferrara mitgebracht hatte, das er dort in bizzarrer und paradoxaler Weise ausarbeitete.

V. 1942, R. CARRIERI, Giorgio de Chirico.
1918 wurde in der Galleria dell' Epoca von Mario Broglio in Rom ein Bild mit dem Titel „Il Trovatore" ausgestellt, wir wissen jedoch nicht, um welche Version es sich dabei handelte.



GIORGIO DE CHIRICO
Volo, Thessalien 1888 – Lebt in Rom
„Piazza romana" (Römischer Platz)
Sammlung Fulvia Casella Nicolodi, Florenz
Öl auf Leinwand
H. 57, B. 77
Bezeichnet unten links: G. de Chirico

Das Werk fällt ungefähr in die Periode 1921–22, während der der Künstler abwechselnd in Rom und Florenz weilte. Es gehört zu einer Gruppe von Werken, die sich aus stilistischen und ikonographischen Gründen wie „Die Abfahrt der Argonauten", „Römische Villa" und „Der Auszug des fahrenden Ritters" durch eine gewisse Homogenität auszeichnen und die eine Rückkehr zu Boecklins sehnsuchtsvollen und mythologischen Schilderungen sowie ein angestrengtes, aber auch, mit den in der metaphysischen Periode erreichten Resultaten verglichen, selbstverletzendes Nachforschen über die Maltechnik und die Malerei der Museen bekunden. In dieser Periode erscheinen in „Valori Plastici" und in „Convegno" ergänzende Artikel, die von ihm selbst und von seinem Bruder Savinio stammen; während der letztere das zeitgenössische Panorama im Auge behält, schreibt De Chirico gegen die Öltechnik sowohl Raffaels als auch Boecklins und Klingers; er äußert sich zur metaphysischen Malerei, nicht etwa weil diese ein noch aktuelles Thema für ihn bedeutet, sondern vor allem deswegen, weil sie ihm Gelegenheit bietet, gegen die diesbezüglich von Carrà formulierte Interpretation zu polemisieren. In diesem unsicher ausgeführten, an neuen, nicht verwirklichten Intentionen reichen Bild wird vor allem ein Studium der Malerei der venezianischen Vor-Renaissance deutlich (Die „Memorie" sprechen von einer Tizian-Offenbarung im Sommer 1919 während eines Besuches des Museums der Villa Borghese in Rom).

V. 1942, Inventarregister der Sammlung Casella. 1967, „Arte moderna in Italia: 1915–1935", Palazzo Strozzi, Florenz.

CARLO CARRA'
„Gentiluomo ubriaco" (Betrunkener Edelmann)
Sammlung Carlo De Angeli-Frua, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 60, B. 45
Bezeichnet unten links: C. Carrà 916

---

In Mailand entstanden. Vor Eintritt in die gegenwärtige Sammlung gehörte es zu der Sammlung Valdameri, die jedoch heute nicht mehr existiert. Das poetische Klima der Komposition wird durch eine Art Verschiebung des Themas (nämlich des „betrunkenen Edelmannes") in Richtung auf das Stillebengenre erreicht. Der Edelmann ist ein Gipshampelmann, von dem man nur den fest auf einem Kragen wie auf einer Basis ruhenden Kopf sieht. Neben sich hat er die seinen „Zustand" andeutenden Symbole, eine Flasche und eine Trompete. Die sich äußerst komplex ausnehmende Entstehung des Werkes ist wohl im großen und ganzen einer während des Krieges erfolgten Überlegung über die verschiedensten und dem Anschein nach zueinander im Gegensatz stehenden Erscheinungsformen der Kultur der Vorkriegsavantgarde zu verdanken. In Bezug auf Carrà selbst stellt die Thematik dieses Werkes eine Anlehnung an den „Antigrazioso" (in den Werken „Antigrazioso", „I romantici" und „La Stella") dar, der im Gegensatz zu Boccioni, der dieses Thema in der Art Picassos interpretiert, eine *naive* Deutung erfährt, die, wie Calvesi bemerkt hat, eine Verwandtschaft mit den zeitgenössischen Bildern von Campendonk aufweist. Aber der „Edelmann" erscheint in einer formal betonteren Konstruktion; er scheint an gewisse, ebenfalls im Jahre 1916 getätigte Reflektionen über Paolo Uccello zu erinnern, über den sich Carrà in der Zeitschrift „La Voce" vom 30. September folgendermaßen äußerte: *„So wird jene Farben-Form zu einem lebendigen Ausdruck für das Unsichtbare ... Unsere Pupille konzentriert sich froh und realisiert die beiden Gleichheiten, die sie im Rhythmus der reflektierten Schöpfung identifiziert."* Die zerlegende Grammatik des Kubismus wird endlich im Sinne eines ironischen Assoziierens und Dissoziierens von Ideen und Empfindungen angewandt, und zwar in gleicher Weise wie es später in der „Metaphysik" und im Dadaismus (vor allem bei Duchamp) geschehen wird.

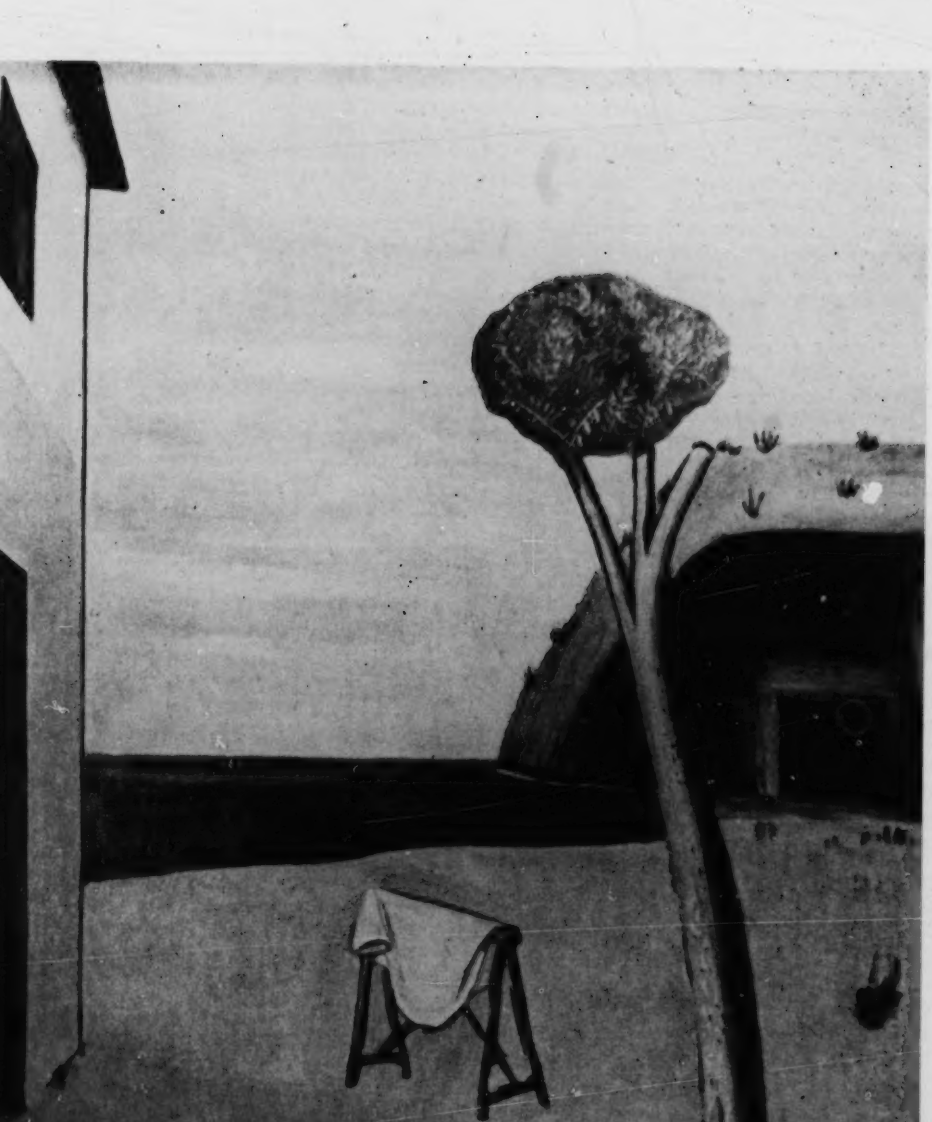
V. 1917 (Dezember) — 1918 (Januar), Einzelausstellung des futuristischen Malers Carlo Carrà, Galerie Paolo Chini, Mailand. 1962, Palazzo Reale, Mailand. 1967, C. C., Bd. I, Mailand, Nr. 3/16.

CARLO CARRA'
„Il pino sul mare" (Die Pinie am Meer)
Sammlung Fulvia Casella Nicolodi, Florenz
Öl auf Leinwand
H. 68, B. 52,5
Bezeichnet unten rechts: C. CARRA' 921

---

In Mailand nach Aufzeichnungen entstanden, die der Künstler während des Sommers in Moneglia gemacht hatte. Das Werk ist immer im Hause Casella gewesen.
Als eine Art „Seekomposition" bedient sich das Werk eines Minimums an Elementen, die ein archaisierender Geist beseelt und die eine Rückkehr zu dem ein metaphysisches Echo darstellenden Trecento bedeuten: eine Hauswand, ein schmuckloses Bäumchen, ein Gestell zum Aufhängen von Wäsche, ein giottohaftes Hügelchen und eine kleine Bucht. Die Spannung dieses „Quadratmeters Malerei" beeindruckte Worringer, der das Werk im Jahre 1925 sah: *„Der militante Expressionismus hatte viel von Metaphysik gesprochen. Vielleicht weil er bei all seiner geistigen Besessenheit sehr wenig von der metaphysischen Immanenz der Dinge wußte. Und in dieser metaphysischen Immanenz besteht meiner Ansicht nach die Seele des schweigenden Expressionismus. Ich entdecke Spuren hiervon in dem Bild ‚Pino sul mare'."* Carrà, der schon im Jahre 1916 feierlich proklamiert hatte *„Man sollte vielmehr zu Giotto zurückkehren"* (Parlata su Giotto, La Voce, 31. März), erinnert in seinen 1945 veröffentlichten Memoiren: *„Mit diesem Bild versuchte ich, soweit es mir meine Fähigkeiten erlaubten, eine mythische Darstellung der Natur zu erneuern. Eine solche Vision, die nach einer langen und dunklen Inkubationszeit geboren wurde, bedeutete für mich der Anbruch einer großen Wahrheit, von der kaum etwas in meinen früheren Etappen zu erkennen ist." „In diesem Bild kam jener Teil einer neuen Ordnung zum Ausdruck, die seit 1918 nach leidenschaftlichen Studien über die natürliche Realität in mir heranreifte".* In dem in die gleiche Zeit fallenden Bild „Marina a Moneglia" befreit sich Carràs „neue Ordnung" in der Tat vollständig von allen metaphysischen Bezügen und beschreitet den Weg zu einem „neuen Realismus" der „plastischen Werte".

V. 1921, Galerie Cassirer, Berlin. 1925, W. WORRINGER, C. C. Pinie am Meer. Wissen und Leben, „Neue Schweizer Rundschau", Zürich, 10. November. 1962, Palazzo Reale, cit. 1967, C. C., I, Nr. 1/21.



CARLO CARRA'
„Il festival" (Das Festival)
Privatsammlung, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 41, B. 55
Bezeichnet unten links: C. CARRA' 24

In Mailand nach Aufzeichnungen entstanden, die der Künstler während des Sommers in Valsesia gemacht hatte. Eine Wiederholung befand sich vor Jahren in Deutschland (Sammlung Kaemerer, Stuttgart). Das Werk ist auch unter dem Titel „Il circo" bekannt.
Eine Art „Landschaftskomposition". Die feierliche, chromatische Anlage erscheint bereits im „Novecento": man kann, wie Valsecchi vorgeschlagen hat, Beziehungen zu dem „tragischen" Sironi feststellen. Carrà, der im Verlauf des Jahres 1924 über Giotto, Dérain, Schrimpf und Soffici schreibt, wird 1925 ein regelrechtes realistisches Manifest veröffentlichen: *„... der Realismus verlangt eine größere Aufmerksamkeit, eine offensichtlichere Beachtung des ästhetischen Problems als andere Lehren und einen sehr entwickelten Sinn für Modernität und Aktualität ... Der entscheidende Irrtum sovieler anderer Tendenzen lag darin, daß man unter allen Umständen einen eigenen Stil kreieren wollte; man vergaß jedoch dabei, daß man einen Stil nicht willkürlich als stolze Kaprice fabriziert, sondern daß dieser vielmehr aus dem tiefen Wunsch resultieren muß, der Einfachheit der Natur und dem eigenen Geist gehorchen zu wollen. Um sich einen Stil zu schaffen, ist es notwendig, daß man allen Eitelkeiten entsagt und so zu einem anonymen und harmonisierenden Instrument wird"* (A proposito di ‚realtà', L'Ambrosiano, 1. August). Die Bereitschaft zur Malerei als gleichbleibende Aktivität führt von diesem Augenblick an den Künstler und mit ihm die künstlerische Kultur Italiens bis zum Ausbruch des Krieges zu einer geduldigen, erduldeten und verfeinerten Arbeit am „Motiv" und am „Genus".

V. 1926, Individuelle Ausstellung der Maler C. C., Giorgio de Chirico und, posthum, Rubaldo Merello, Galerie Pesaro, Mailand. 1962, Palazzo Reale, cit. 1967, C. C., I, cit., Nr. 10/24.

MARIO SIRONI
Sassari 1885 — Mailand 1961
„Il cavaliere" (Der Reiter)
Privatsammlung, Rom
Öl auf Leinwand
H. 44, B. 56
Trägt keine Signierung

---

Das Werk, das auch unter dem Titel „Il molo" bekannt ist, wird von Anceschi in seiner Monographie (1944) in das Jahr 1926, in der Monographie von Valsecchi (1962) hingegen aus stilistischen Gründen in das Jahr 1922 datiert, was wahrscheinlicher ist. 1922 ist ein entscheidendes Jahr für Sironis Poetik, der man bis zu jenem Zeitpunkt das Schwanken zwischen der ihm wenig kongenialen Avantgardehaltung von der Prägung eines Boccioni und dem gerechtfertigteren metaphysischen Erstaunen zum Vorwurf macht (Broglio). Sironis Problem ist die Suche nach einer genauen Position innerhalb der Kultur und der historischen Situation. Eine Klärung erreicht er genau in dem Moment, als die meisten Künstler seiner Generation, die der „rappel à l'ordre" verwirrt hatte, eine Orientierung verloren. Für Sironi bedeutet die Novecento-Gruppierung, die sich 1922 unter der Leitung von Margherita Sarfatti um die Galerie Pesaro gebildet hatte, eine Norm, der er gerne die eigene Inspiration unterordnet, ebensowie seine Beschäftigung mit den großen, von der faschistischen Architektur geforderten Mauerdekorationen ein natürlicher Akt und nicht etwa, wie es bei anderen der Fall ist, ein von außen erfolgter Druck sein wird. 1925 schreibt Sarfatti („Segni, colori e luci"): *„... reicher und komplizierter — der modernste von diesen „novecentisti" — ist Mario Sironi. Er besitzt eine Kraft in sich, die so gefügig und verschiedenartig ist, daß sie ihm zum Hindernis wird. Seinem unruhigen und sich selbst gegenüber mißtrauischen Bewußtsein zeigen sich die einzelnen Probleme in einer so hohen Anzahl von Möglichkeiten, daß es ihm Schwierigkeiten bereitet, sie alle zu lösen. Gewisse mysteriöse Helldunkel und tonale Nuancen zeigen, wie eingehend er Sebastiano del Piombo und Raffael studiert hat und zwar nicht den banalen Raffael, den Schüler von Perugino, sondern den der Madonna von Foligno, der die Farben mit unendlicher Nüchternheit gestaltet, der allerdings von wenigen geschätzt wird. Dieser aristokratische Helldunkelspezialist, der als ein Verehrer großer Meister aufgewachsen war, ist bis zur Brutalität hart und apodiktisch in der Pinselführung. Er verwendet ihre Deckfarben und ihre klaren und bezaubernden Emallierungen zur Darstellung der Formen einer wahren und harten Modernität wie Automobile und Kanonen, Straßenbahnen, Tanks, Flugzeuge, Wolkenkratzer und glühende Straßen der Stadt, metallische Zusammensetzungen, die in ihrer mörderischen Spannung ausdrucksvoll und exakt wie menschliche Figuren sind: es ist ein Schmelztiegel hoffnungsloser Mechanik. Und dennoch malt er gleichzeitig auf anderen Bildern halbnackte, ernste, weiche Frauen mit einem Gioconda-Lächeln vor Bogenperspektiven mit sich verdichtendem, samtartigen Schatten. Der französische Architekt Le Corbusier koordiniert seit zwei oder drei Jahren in theoretischen Essays oder als praktische, zuerst in ‚L'Esprit Nouveau' und dann in dem herrlichen Band ‚Vers une architecture nouvelle' veröffentlichte Exemplifizierungen das moderne Stilempfinden mit den essentiellen Zügen der Maschine und der kubischen Mauerkonstruktion.*
*Sironis gewagtere und kompliziertere Bemühung tendiert seit langem zu einer Offenbarung dieser modernen geometrischen Schönheit der Menschen und der Dinge in Landschaftsdarstellungen".*
Das ikonographische Repertoire des Bildes stammt noch aus der Metaphysik und in Hinsicht auf seine plastische und dämmerige Auffassung erinnert es an Carrà; Pferd und Reiter lassen an vor Sironi liegende Bilder denken (vgl. „Il cavallo bianco", Mattioli).

V. 1930, Galerie Milano, Mailand (der Katalog ist nicht aufzufinden; die Nachricht wurde einem Zettel entnommen, der sich auf der Rückseite des Bildes befindet). 1944, L. ANCESCHI, Mario Sironi, Mailand. 1962, M. VALSECCHI, Mario Sironi, Rom.

MARIO SIRONI
Sassari 1885 – Mailand 1961
„Periferia" (Peripherie)
Sammlung Prof. Carlo Foà, Mailand
Öl auf Leinwand
H. 58, B. 75
Bezeichnet unten links: Sironi

---

Das Werk fällt in das Jahr 1922 und ist eines der schönsten Exemplare des Zyklus der „Peripherien" oder „Stadtlandschaften", die zwischen 1920 und 1922 entstanden sind. Besonders geglückt ist der Schnitt der Komposition durch das Bogenmotiv der Eisenbahnlinie links im Bild, der heftig Licht und Schatten scheidenden Hauskante rechts, dem verlassenen Platz in der Mitte und den Häusern, Hütten und Schornsteinen im Hintergrund. Dieses für Sironi typischste Thema ist als Malerei „de la vie moderne" (vgl. Anceschi) kommentiert worden: *„In den ‚Stadtlandschaften', die den glücklichsten und verwickelsten Moment von Sironis Malerei festzuhalten scheinen, läßt der schnelle und globale Pinselstrich ein Desinteresse an einem Farbenhedonismus, ja eine gewisse Verachtung der Farbe erkennen: man erlebt vielleicht höchstens eine Art Gefallen an einer brennenden synthetischen Ausdruckskraft und Ausdrucksleidenschaft oder an einer leuchtenden und glasklaren Reinheit, durch die die zurückgezogene und enttäuschte Haltung der modernen Epik besser hervorgehoben wird"* (Vgl. außerdem den vorhergehenden Artikel von Sarfatti). Das Fehlen des Menschen verleiht diesen Bildern in Wirklichkeit einen Charakter, der *anders* als der eines nicht realistischen Expressionismus und vielmehr ein am Symbolismus inspirierter, nach-metaphysischer Expressionismus ist.

V. 1944, L. ANCESCHI, cit. 1962, M. VALSECCHI, cit.

MARIO SIRONI
Sassari 1885 — Mailand 1961
„L'allieva" (Die Schülerin)
Sammlung Arturo Deana, Venedig
Öl auf Leinwand
H. 96, B. 75
Bezeichnet unten rechts: Sironi
Links unten: Sironi (in roten Buchstaben, die zum Teil durch die Malerei verdeckt werden)

---

Das Werk wurde im Jahre 1924 auf der Biennale in Venedig ausgestellt; hinsichtlich seiner Thematik schließt es sich einer Gruppe von Bildern wie „Das Modell des Bildhauers", „Der Architekt" und anderen an, die zwischen 1922 und 1924 entstanden sind. Die Komposition kennzeichnet eine klassisch anmutende Auffassung von malerischer, skulptureller und architektonischer Einheit, die noch einmal mit den metaphysischen „Zeichen", mit Winkelmaß und geometrischen Körpern zusammentrifft. Die Thematik, die in einem anderen, ebenfalls zur Klassik tendierenden, aber intimeren Bild wie „Pandora" aus dem Jahre 1919 vorweggenommen wird, schließt sich mit der monumentalen „Einsamkeit" aus den Jahren 1925—26, ein Werk, das auf der ersten „Novecento"-Ausstellung gezeigt und von der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom erworben worden ist.

V. 1924, Biennale von Venedig (Sechs Maler des 20. Jahrhunderts). 1946, A. SARTORIS, Sironi, Mailand. 1953, A. PICA, Mario Sironi, Mailand.

GIORGIO MORANDI
Bologna 1890–1964
„Natura morta" (Stilleben)
Sammlung Fulvia Casella Nicolodi, Florenz
Öl auf Leinwand
H. 53, B. 48
Bezeichnet oben rechts: Morandi 929

---

Sicher zu dem angegebenen Datum entstanden, in einem Augenblick also, als die Gegenstände und Hintergründe in Morandis Malerei einen oszillierenden und unsicheren Zug annehmen; der Künstler zieht leichte und zerbrechliche Gegenstände vor, die das Spiel von Licht und Schatten leicht zu annullieren oder zu dramatisieren vermag: aus Weiden geflochtene Körbe, Muscheln oder Fruchtschalen mit gewelltem Rand. Das Hauptwerk dieser Periode ist das „Stillleben mit Muscheln und Fruchtschale" aus dem Jahre 1931.
Zu Beginn durch den Kubismus und den Futurismus angeregt, folgt Morandi für kurze Zeit der metaphysischen Malerei; nach 1920 löst er jedoch entschlossen das Engagement mit der zeitgenössischen italienischen Kultur und schreibt sich, von dem einsamen Cézanne und der Ideologie der „Valori Plastici" geistig unterstützt, den genauen und unübertretbaren Rahmen einer Treue zum „Handwerk" vor. Margherita Sarfatti, die ihn in demselben Jahr (1929) zur zweiten „Novecento"-Ausstellung einlädt und 1930 in der „Storia della pittura moderna" ein „Stilleben" aus dem Jahre 1928 veröffentlicht und Morandi als einen Exponenten der Avantgarde einführt, muß seine Isolierung zugeben: *„Giorgio Morandi vertritt in der Malerei der italienischen Avantgarde Bologna. Er ist ein einsamer und nachdenklicher Künstler, in seinen Bildern weht ein sonderbarer, süßer Hauch von heimatlicher Melancholie".*

V. 1942, Inventarregister der Sammlung Casella. 1967, Arte moderna in Italia 1915–1935, Palazzo Strozzi, Florenz.

d'Lorrain 929

GIORGIO MORANDI
Bologna 1890–1964
„Paesaggio" (Landschaft)
Sammlung Dr. Giuseppe Cesarini, Fossombrone
Öl auf Leinwand
H. 48, B. 53
Bezeichnet unten rechts: Morandi 1940

---

Das Werk entstand in Grizzana und war von dem heutigen Eigentümer im Atelier des Künstlers erworben worden. Obwohl es kaum bekannt ist, stellt es jedoch ein besonders geglücktes Beispiel für Morandis Kompositionsweisen innerhalb des Genre der Landschaftsmalerei dar: Die Komposition wird vom Licht geformt, aber nicht wie im Impressionismus aufgelöst, sondern im Sinne der italienischen Tradition, von Quattrocento bis zu den Macchiaioli getertigt. Raimondi schrieb 1941 („Le Arti", Rom, Februar – März): *„... er hat sich angestrengt, in seinen Bildern etwas zu realisieren, was man als seine „Empfindung" oder besser noch: als seine „Meditation" bezeichnen könnte. So begann er in vorsichtigen und exklusiven Zügen seine langsame, lange dauernde, edle und ehrerbietige Distanzierung vom Werke Cézannes. Ein pathetisches, bewegendes und in seiner Art heroisches Schisma."*
Nicht die kulturellen Komponenten, sondern die innere Genese kommentierend, äußerte sich Brandi im Jahre 1942 (Morandi, Florenz) folgendermaßen über die Hinwendung des Künstlers zum Genre der „Landschaftsmalerei": *„Die Landschaften bedeuten keineswegs ein weniger wichtiges Zeugnis für Morandis Kunst. Hier nämlich kann man Schritt für Schritt die niemals mimetische Beziehung verfolgen, die ihn mit seinem Modell, der Natur, verbindet. Gewiß erweist sich dieses Modell als unerläßlich für ein Sichlosreißen der Phantasie des Künstlers: es bietet die Gelegenheit zum Werk. Und wenn einer Landschaft die Bäume beschnitten werden oder wenn im folgenden Frühling die Hecken emporwachsen, verläßt der Künstler mißgestimmt seine im vergangenen Jahr unvollendet gebliebenen Skizzen; denn es gelingt ihm nicht, sie ohne Weiteres fortzuführen. Diese Tatsache kann insofern verwundern, als die Landschaftsmotive, denen sich Morandi zuwendet, so zufällig und alltäglich wirken, daß man sie am Rande jeder Stadt oder auf jedem Hügel zu finden glaubt. Dasselbe gilt jedoch z. B. nicht für ein rosafarbenes Haus, wenngleich ein streitsüchtiges Mißtrauen oder eine von Jahr zu Jahr bestätigte Treue auch weiterhin festgestellt werden können. Hierin muß man wohl den hartnäckig wiederaufgegriffenen Ansatzpunkt für eine äußerst strenge, innere Auswahl sehen: eine Reduzierung auf ein nur undeutlich zu erkennendes, malerisches Scheinbild, zu dem Morandi gelangen will, indem er die Intrigue der Landschaft ausleiht und dann festhält, ebenso wie sich ein Dichter an die traditionelle Intrigue eines Mythos zu klammern versucht."*

V. 1960, Premio Marche.

GIORGIO MORANDI
Bologna 1890–1964
„Natura morta" (Stilleben)
Sammlung Prof. Cesare Gnudi, Bologna
Öl auf Leinwand
H. 40, B. 48
Bezeichnet unten rechts: Morandi

---

In Grizzana entstanden, wohin sich der Künstler während der deutschen Besatzung zurückgezogen hatte; es ist eine Periode (1943–44), in der vorwiegend Landschaften entstehen. Nach dem Krieg erhält er immer mehr Anerkennung in der Öffentlichkeit; 1948 wird er zum „Accademico" von San Luca ernannt. 1942 erscheint die Monographie von Brandi, 1946 die von Cesare Gnudi. Die Arbeit der italienischen und der ausländischen Kritik wird sich von nun an auf Morandis sprachliche Konzentration sowie auf die Aktualität seiner scheinbaren Inaktualität richten. Es seien zwei Beispiele zitiert. Gnudi: *„Bei wenigen anderen modernen Künstlern hat die formale Intelligenz und die intellektualistische Reflektion über das Problem der Stilistik einen so vollendeten Ausdruck erhalten. Die Form ist ganz zum Ausdruck geworden; das Gefühl ist ganz Bild. Es bleibt nichts Äußerliches, nichts Formalistisches in seiner poetischen Darstellung, und in gleicher Weise durchfließt das Gefühl ganz das phantastische Bild, ohne daß etwas unausgedrückt bliebe. Morandi belauscht aufmerksam und unermüdlich jenes Unisono und entdeckt den kleinsten Riß in der harmonischen Vollendung."* Georges Floersheim: *„Auch in Bezug auf die Einzigartigkeit gesehen sind die Variationen im Wissen um den innersten Sinn des Gegenstandes vielfältig und sie kommen untereinander zu Integration, aber es besteht auch die Gefahr, daß sie bei dem Betrachter, dem das Fehlen einer aktuellen und konkreten Problematik sowie die Einengung der Motive Sorge bereiten, den Eindruck der Monotonie erwecken. Wenn es ihm jedoch gelingt, sich auf die ästhetischen Qualitäten zu konzentrieren, so werden ihm Morandis Bilder nicht allein zur Augenweide, sondern sie lassen ihn die Genugtuung erleben, daß der letzte Effekt dieser Kunst moralischer Art ist"* (Ist die Malerei zu Ende?, Zürich, 1959).

V. 1949, Zeitgenössische italienische Kunst, Catania und Palermo, Kairo.

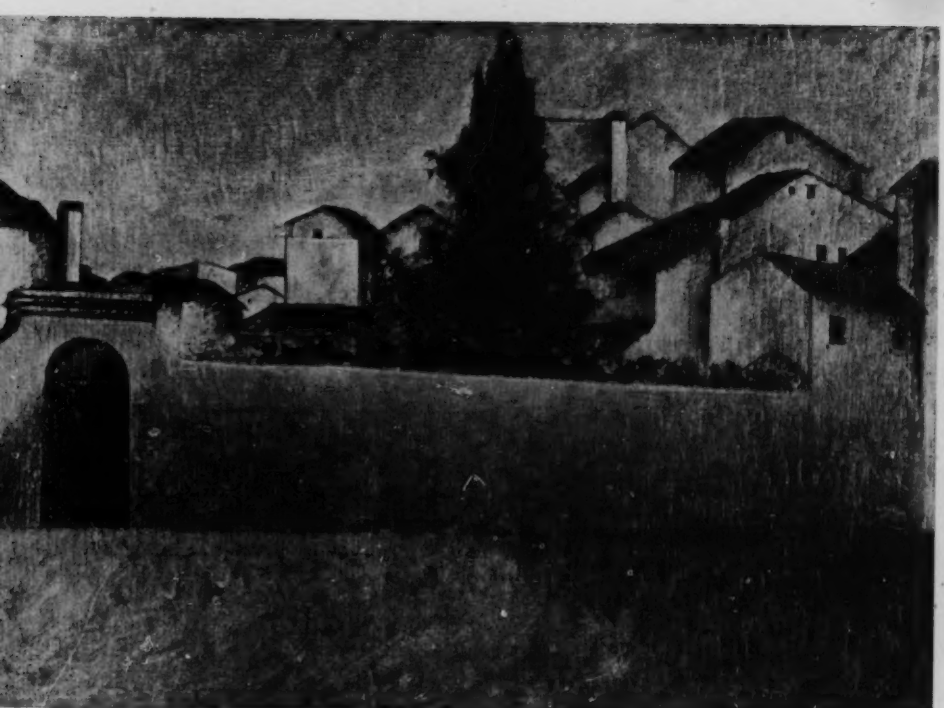
Morandi

OTTONE ROSAI
Florenz 1895 — Ivrea 1957
„Piazza del Carmine"
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Florenz
Öl auf Leinwand
H. 50, B. 72
Bezeichnet unten rechts: O. ROSAI 22

---

Dem Artikel im Gesamtkatalog von Rosais Werk entnimmt man: *„Wenn dieses das im Jahre 1922 in der ‚Casa d'Arte Bragaglia' ausgestellte, also mit der Katalognummer 38 zu identifizierende Bild ist, so wäre das eine Bestätigung des am unteren Rand des Bildes erscheinenden Datums, von dem man nicht weiß, ob es echt oder zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden ist. Aber auch ohne diese Bestätigung gibt es keinen Grund daran zu zweifeln, daß die Datierung richtig ist, wenn man das Bild genau mit den verschiedenen Ausführungen der ‚Via Toscanella' vergleicht, deren Entstehen in das Jahr 1922 fällt. Man bemerkt eine größere Trockenheit im Malen und eine schärfere Tiefe, jedoch bezeugen die Nähe der Muster sowie die warme vergoldete Tönung der Leinwand eine enge chronologische Verwandschaft vor allem mit der ‚Begegnung in der Via Toscanella' der Sammlung Blanc."*
Das Werk ist wahrscheinlich die erste Redaktion des von Rosai mehrmals wiederholten Ansichtenthemas; es dokumentiert eine provinzielle Haltung des Künstlers, nachdem in Florenz jener Erneuerungsversuch, der während der futuristischen Periode ein Betätigungsfeld in den Zeitschriften „La Voce" und „Lacerba" fand, fehlgeschlagen war. Provinziell nicht im Sinne Morandis, dem die historische und kulturelle Abkapselung eine Art Destillierung der malerischen Werte zu einem reinen Zustand hin gestattet, sondern in der Weise eines Dialektübersetzers der Poetiken der „Valori Plastici" und des „Novecento", Rosai hält sich an einheimische Skizzen (Interieurs mit Figuren, Landschaften und toskanische Ansichten), von denen er, wie mit diesem oder mit anderen Bildern, unvergleichliche Meisterstücke hervorbringt.

V. 1940, A. PARRONCHI, in „Le Arti", Oktober—November. 1960, P. C. SANTINI, Ottone Rosai, Florenz, Nr. 20.



FELICE CASORATI
Novara 1887 – Turin 1963
„Meriggio" (Mittag)
Museo Civico Revoltella, Triest
Öl auf Holz
H. 120, B. 131
Bezeichnet Mitte links: F. CASORATI

---

1922 in Turin entstanden, wurde 1924 von dem Triester Museum auf der Biennale von Venedig erworben.
Interieur mit drei weiblichen Gestalten. Es heben sich andere „Malstücke" ab, die die Komposition vervollständigen: die roten Pantoffeln und der schwarze Filzhut im Vordergrund; die Decken und Überzüge, der strahlendweiße Krug neben einem leuchtenden, schwarzen Pfeiler, der einen kleinen roten Teppich zweiteilt. Es ist evident, daß sich die „Rückkehr" zur Antike für Casorati nur im Rahmen einer formalen Lektion, einer strengen, klassischen Akademie und nicht eines ideologischen Bades in der Einfachheit des Archaismus verwirklichen läßt. Er empfindet dabei nicht die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Giotto oder Masaccio, sondern es sind Piero della Francesca und Antonello da Messina, die er mit den Mitteln einer Poetik des Rätsels der Gegenstände untersucht, die noch den Stempel einer symbolistischen, mitteleuropäischen und zur Metaphysik tendierenden Instruktion trägt. Zwischen 1922 und 1924 entstehen viele Werke Casoratis aus einer Zuneigung zur Unerschütterlichkeit eines Piero oder eines Antonello heraus, die sich zu der archaistischen Vereinfachung anderer Künstler des „Novecento" als in einem Gegensatz stehend ausnimmt; vgl. hierzu vor allem die Porträtserie „Silvana Cenni", „Riccardo Gualino", „Die Schwester" aus dem Jahre 1922, „Cesarina Gualino" (1923) und „Hena Rigotti" (1924). Zu diesem Werk sind verschiedene, in beträchtlichem Zeitabstand entstandene Studien bekannt; so stammt eine kleine Skizze aus dem Jahre 1920 (vgl. CARLUCCIO, cit., S. 48); eine „Nackte" wurde mit ihr zusammen auf der Biennale ausgestellt.

. 1924, Einzelausstellung auf der Biennale von Venedig, Einführung von L. VENTURI. 1964, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Turin, Nr. 50. 1964, L. CARLUCCIO, Felice Casorati.

FILIPPO DE PISIS (Pseudonym für Luigi Tibertelli)
Ferrara 1896 – Mailand 1956
„Paesaggio con la rana" (Landschaft mit Frosch)
Privatsammlung, Bologna
Öl auf Leinwand
H. 26, B. 31
Bezeichnet Mitte unten: Pisis 32

---

Mit großer Wahrscheinlichkeit in Paris entstanden, wo der Künstler fünfzehn Jahre lang ununterbrochen bis zum Ausbruch des Krieges weilt. Nur seinen Sommerurlaub verbringt er in Italien.
Ein trüber, grüner Streifen deutet einen Wasserlauf an, der den Horizont markiert. Gegen den bewegten Himmel heben sich die *Silhouetten* eines kleinen Zuges und eines gehenden Mannes ab. Im Vordergrund erscheinen als Farbfleckenkompositionen in der Mitte ein Frosch, links eine Blume, vielleicht eine Wasserrose und rechts eine chagrinierte Muschel; ein anderes, nicht erkennbares Ding befindet sich ganz unten in der Mitte, fast auf dem Rand und zwar so, daß es symmetrisch und in Flügelform von der Signierung und dem Datum umgeben wird. In dem Werk verschmelzen Landschaft und Stilleben mit einem Anklang an die metaphysischen Fakten De Chiricos, mit dem sich De Pisis während der Periode seiner Ausbildung sehr verbunden fühlt, besonders seit der Begegnung in Ferrara im Jahre 1917, durch die vor allem seine literarische Aktivität angeregt wird, bis zu der Begegnung in Paris 1925. Der Zug im Hintergrund stammt aus der Ferrara-Metaphysik; die kleine menschliche Gestalt verdankt ihre Existenz hier, wie auch in einem anderen Bild („Der Archäologe" aus dem Jahre 1928) De Chirico; die heterogene Ansammlung von Gegenständen am Ufer des Meeres stammt auch von De Chirico und vom Surrealismus her. Bis zu seiner definitiven Rückkehr nach Italien, als er entschlossen für das stimmte, was er als „reine Malerei" bezeichnete, ist es De Pisis' Problem, das poetische Faktum, d. h. den phantastischen Inhalt, und das malerische, optische und formale Faktum in einen gegenseitigen Einklang zu bringen. Diese Antinomie wird in der Selbstvorstellung zur II. Quadriennale (1935) angedeutet: *„Ich wollte jene Bilder ausschließen, in denen die irrealen und phantastischen Elemente in rein dekorativer Funktion eingeführt erscheinen, um mich auf Staffeleiwerke also auf die reine Malerei zu beschränken."*

V. 1956, G. BALLO, F. D. P., Mailand.

MASSIMO CAMPIGLI
Florenz 1895 – Lebt in Saint-Tropez
„Le educande" (Die Zöglinge)
Sammlung der Galerie „Il Naviglio", Mailand
Öl auf Leinwand
H. 88, B. 109
Bezeichnet unten links: MASSIMO CAMPIGLI 1929–30

---

In Paris zum angegebenen Zeitpunkt angefertigt; zu dem Werk gibt es ein kleineres Pendant, das in der Monographie von Carrieri (1945) der Sammlung Catesby T. Jones in New York zugeschrieben wird. Im Jahre 1929 stellt der Künstler in Paris zum erstenmal persönlich aus und zwar mit Werken, die er ein Jahr zuvor in einer neuen Art begonnen hatte und die dann endgültig bleiben sollte. Seit 1919 hatte Campigli die Vorgänge im Paris des Nachkubismus und Le Corbusiers *(Esprit Nouveau)* beobachtet und er hatte Figurenbilder gemalt, die eine gewisse Analogie zu dem klassischen Picasso der Zwanziger Jahre und zu Oskar Schlemmer aufweisen. 1928 entstehen besonders geglückte und neue Werke wie „Die glückliche Insel", „Zigeunerinnen" und „Die Amazonen", in denen die einstige plastische Suche durch eine andere Raumkomposition ersetzt wird, die abgeflacht und entgründet erscheint, ebenso wie in manchen Wandmalereien der antiken Kunst, die Campigli zu beobachten beginnt, weil ihn, wie viele andere Künstler seiner Zeit, die Beziehung zwischen Architektur und darstellenden Künsten interessiert. 1930 erklärt der Künstler selbst, worin seine komplexen Beziehungen zu der zeitgenössischen, insbesondere der französischen Kultur bestehen: *„Man sollte Campigli im Zusammenhang mit den geistigen Abenteuern der Pariser Welt der letzten Jahre sehen. Bei der jüngeren Generation trat an die Stelle der Notwendigkeit der Gewißheit die Notwendigkeit des Wunderbaren. Gier nach Unbekanntem, Exotik. Der Film wird zum täglichen Brot. Die Bordelle von Shanghai sind allen ebenso vertraut wie der Ozean in seiner Unschuld. Das Universum wurde der Neugierde eines jeden zugänglich. Picasso eignet sich Mexiko zu, der Surrealist Soupault entdeckt Paolo Uccello, „The golden bough" von Frazer wird zum Evangelium der intellektuellen Avantgarde."* Die Begegnung von „Wunderbarem" und „Dekorativem" wird in der Komposition verwirklicht, die zwar die Grammatik der Abstraktion beachtet, jedoch nur um eine neue Wirklichkeit zu realisieren. In Bezug auf die „Serienmäßigkeit" der gesamten Figuren, der Gesichter oder der Büsten, also des Motivs, das der Künstler bis zur Ermüdung wiederholt hat, äußerte er sich erneut im Jahre 1930: *„Der menschliche Kopf, etwas Rundes. Und Gesichter, die in magischer Weise lebendig und wahr, die tausendförmig und gleichzeitig einförmig sind. Genau wie anthropometrische Karten. Und unpersönlich wie die Gesichter von Toten. Gewissermaßen der Mensch ‚sub specie'."*

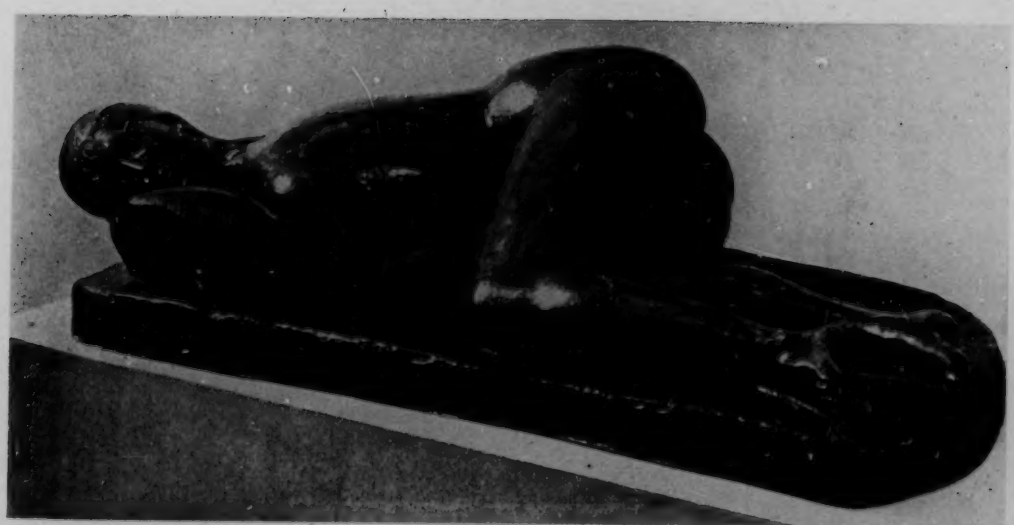
V. 1945, R. CARRIERI, Massimo Campigli, Venedig. Das Werk findet man in fast allen Campigli-Monographien reproduziert, jedoch trägt es verschiedene Titel, wie „Der Spaziergang der Zöglinge", „Le pensionnat", „Promenade du pensionnat", etc.

ARTURO MARTINI
Treviso 1889 – Mailand 1947
„La Pisana" (Die Pisana)
Museo Civico Luigi Bailo, Treviso
Bronze. Erster Guß (Gießerei Battaglia, Mailand)
B. 136
Nußbaumholzstütze, vom Künstler entworfen: H. 37, B. 142, T. 78
Bezeichnet auf der Basis: A. Martini 1930

---

Die Gipsform wurde 1929 in Rom hergestellt. Das Werk kann man als eine Variation der 1928 entstandenen Steinskulptur der Sammlung Ottolenghi bezeichnen. Ein weiterer Guß befand sich in der Sammlung Pallini, die heute nicht mehr existiert; ein Terracotta-Fragment in der Sammlung Masino. Das Werk kam 1931 zur Sammlung Mazzolà in Rom und ist bis zu seinem Eintritt in das Museum von Treviso nicht mehr ausgestellt worden. Der Titel bezieht sich auf die Protagonistin in Ippolito Nievos „Confessioni di un italiano".
Das Werk ist ein wichtiges Dokument für Martinis Poetik (der Künstler tritt in seine Reifeperiode ein und hängt den „Valori Plastici" an) und zwar in historischer und technischer Hinsicht. Was den ersten Gesichtspunkt anbelangt, so fällt das Werk in eine Zeit, in der Arturo Martini gegen den Skulptur-Impressionismus (vertreten durch das Erbe von Medardo Rosso) kämpft und zur unitarischen Blockkonzeption als ewigem Formziel zurückkehrt. Was die Technik angeht, so geht es ihm um die Bereitschaft zu den Mitteln der Darstellung, die er mit aller Kraft und schließlich mit Verzweiflung (eine seiner späten Schriften ist betitelt „Skulptur, tote Sprache") sucht. Bereits im Jahre 1917 hatte er in einem Brief an Comisso gesagt: *„Ich merke, daß ich in mir noch soviel Taubes habe, das auf den Augenblick des Lichtes wartet, um mir zu erscheinen und mich zu verwundern. Geduld! Ich habe einmal geglaubt, daß das Kunstwerk ein Aufspringen, Nerven oder Improvisation bedeutet; jedoch stelle ich nun fest, daß es Geduld ist: wiederholen, erneut hinhören, zurückkehren, ein jedesmal ohne eindringlich zu werden und ohne die Zeit überholen zu wollen . . ."* Der Künstler verwendet alle Techniken und Materialien für Skulptur und Plastik, wie Marmor, Bronze, Holz, Stein, Terracotta, Keramik; für chromatische Probleme interessiert er sich besonders (er ist auch Maler gewesen); anfangs neigt er zu einer Art expressionistischen Darstellung, die der Malerei seines Freundes Gino Rossi nahe steht und der er im Prinzip auch in dem Moment treu bleibt, als sich seine Formen der Klassik zuwenden. Es ist deshalb schwierig, die Komponenten und die Synthese von Martinis Sprache genau zu analysieren. In der Steinausführung dieses Werkes wird eine intensivere Verbindung zwischen bildlichem Inhalt und Material deutlich. Wie Perocco die „Maternità" aus Holz des Turiner Museums, – eine Mutter die ihre Kinder um sich versammelt –, mit einer Pflanze die ihre Früchte behütet, vergleicht, so gibt der Stein hier das Unbewußtsein des Schlafes wieder.

V. 1967, Expo, Montreal.

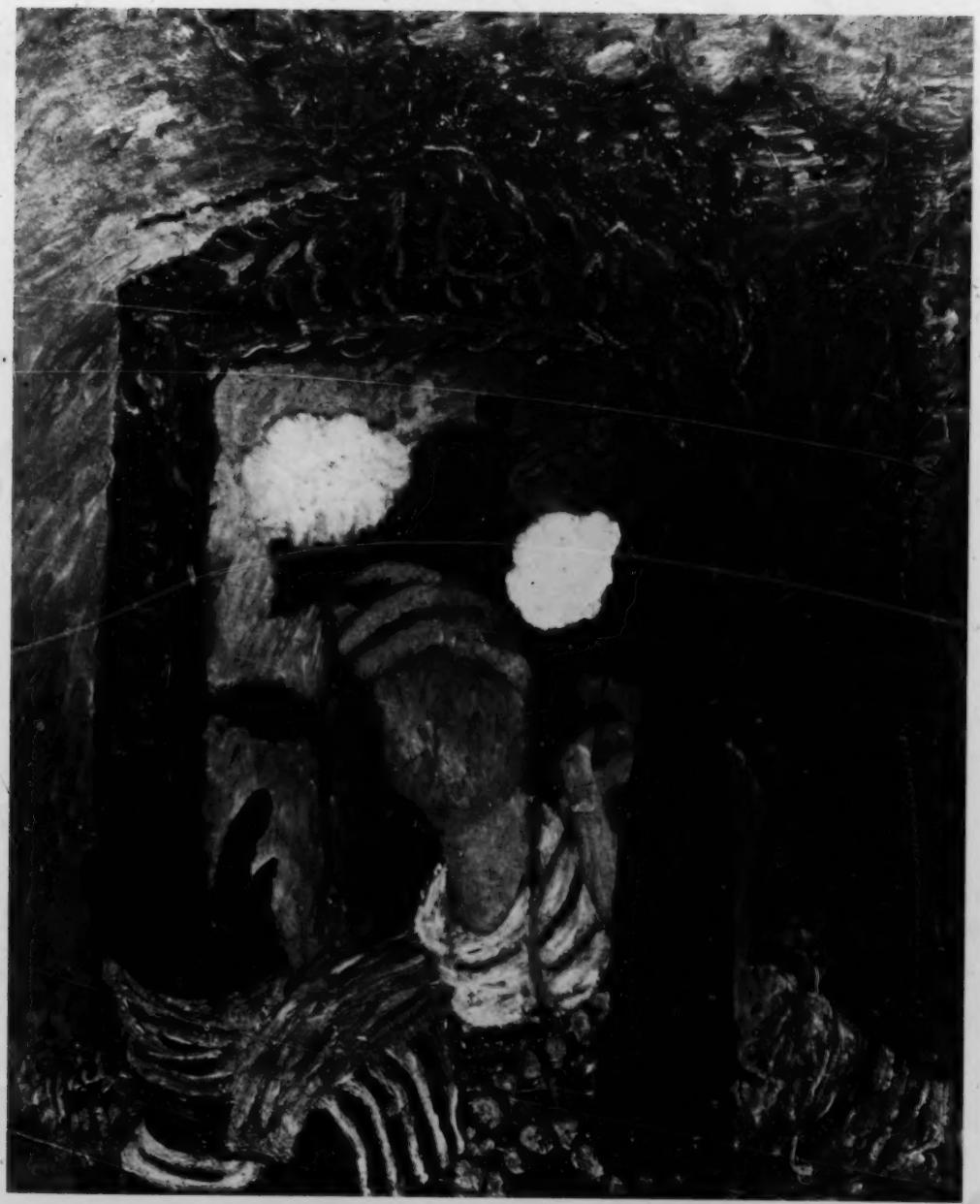


ANTONIETTA RAPHAEL
Kowno (Litauen) 1900 – Lebt seit 1924 in Rom
„Gardenia allo specchio" (Gardenie vor dem Spiegel)
Sammlung der Künstlerin
Öl auf Holz
H. 60, B. 48
Bezeichnet unten links: Raphael 1930

---

Das Bild ist zum angegebenen Zeitpunkt in Rom entstanden, es gehört zu den wenigen Werken, die aus jener Periode übrig geblieben sind; der größte Teil dieser Bilder ging nämlich während des letzten Krieges verloren; als sie nach London zu einer Ausstellung in der Galerie Redfern geschickt worden waren, verbrannten die Arbeiten im Atelier von Epstein, während der Bombenangriffe im Jahre 1942. In der Folgezeit wurde Antonietta Raphael Mafai Schülerin von Epstein und wandte sich der Bildhauerei zu. Ihre Anfänge in der Malerei kennzeichnen jedoch den Einzug der expressionistischen Kultur in Italien. Ihr Mann Mario Mafai berichtet (vgl. Art. 36–38): *„Als wir nach Hause in die Via Cavour kamen ... fanden wir Antonietta mit ihrer Malerei beschäftigt, die auf Grund eines seltsamen Reichtums in der Farbengebung und auf Grund ihrer unerwarteten Lösungen in uns Neugier und Verwunderung wachrief"*.
Die Verbindung zwischen Raphael, Mafai und Scipione stellt die sogenannte „römische Schule" dar (sie umfaßt auch die Namen anderer Künstler, die in Rom in dem Jahrzehnt 1930–40 tätig sind; ihr Name wurde von der Bezeichnung *École de Rome* abgeleitet, die Waldemar George im Jahre 1933 erfunden hatte); man könnte sie auch als die „Schule der Via Cavour" umschreiben, um die nur diesen drei Künstlern eigene expressionistische Atmosphäre zu evozieren, eine Bezeichnung, die nach dem Wohnort der Mafai von Longhi kreiert worden ist, der diese „Schule" in lobender Weise als „eine exzentrische und zur Anarchie tendierende Kunst" definiert. Angeregt von Antonietta Raphael, die aus Paris kommt und vor allem die Botschaft des nordeuropäischen Expressionismus mitbringt, erhalten Scipiones und Mafais Malerei den Charakter einer unversöhnlichen Polemik gegen die Exponenten der „Novecento"-Kultur: Sironi, Carrà und Morandi.
Das ikonographische und geistige Repertoire von Antonietta Raphael ist vor allem Ensor manches schuldig, aber es verschmelzt mit dem unerwarteten Genie der Autodidaktin, um ganz Erbschaft des Pariser Expressionismus der ersten Nachkriegszeit zu werden: Pascin, Rouault, Chagall und Soutine.

V. 1952, Galerie „Lo Zodiaco", Rom. 1960, G. CASTELFRANCO – D. DURBE', La scuola romana dal 1930 al 1945, Rom.



Gino Bonichi, genannt SCIPIONE
Macerata 1904 – Arco 1933
„Il Cardinal Decano" (Der Kardinaldekan)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Rom
Öl auf Holz
H. 134, B. 117
Bezeichnet links unten: Scipione 30

---

Das Werk, von dem zahlreiche Vorzeichnungen und zwei Skizzen existieren, die sich beide in der Sammlung Mattioli in Mailand befinden (vgl. den Katalog von Palma Bucarelli, Rom 1954), hat seine mühsame Entstehung zwischen 1929 und 1930 erlebt und ist zu einem der wichtigsten Werke des Künstlers geworden. Scipiones Tätigkeit währte nur sehr kurze Zeit, sie reicht von 1928 bis 1931. Einige weitere Versuche fallen in das Jahr 1932, sie werden jedoch durch die zehrende Schwindsucht unterbrochen, die im darauffolgenden Jahre in einem Sanatorium in der Valtellina Scipione zum Tode führt. C. Efisio Oppo, der die starke künstlerische Persönlichkeit seit ihrem ersten Erscheinen bemerkte, erinnert in einer posthumen Würdigung (auf der II. Quadriennale in Rom) an die *„fieberhaft keuchende, schmerzvolle und ironische Intonation seiner Kunst; jenes blutende Färben, jenes zitternde, aufschreckende, scharfe und äußerst feine Zeichnen. Das katholische und volkstümliche Rom, das er von dem noch wilden Lande umgeben sah, auf dem wilde Pferde unter der erhitzten Klinge des sterbenden Tages dahinrennen, ihre langen Mähnen schütteln und scheinbar ohne Ende schnauben; das Rom mit der großen, von fliegenden Engeln umgebenen Kuppel, eingehüllt in einen von Glocken tönenden Himmel; das Rom mit den von schweigenden Palästen umsäumten Plätzen, wo die untergehende Sonne als Ausdruck ihres letzten Willens in einem Fenster einen Brand entfacht; dieses Rom ist es, das Scipione in seiner kranken Phantasie mit ihm sterben sah."*
Scipiones Bildung verwirklicht sich, wie die Mafais, der jedoch modernen Kuriositäten geneigter ist, fast ausschließlich in den römischen Museen und in der Nationalbibliothek für Kunstgeschichte im Palazzo Venezia; seine meiste Sympathie gilt Goya, Tintoretto, Rembrandt und El Greco; zu dem „Begräbnis" von El Greco berichtet er in seinem „Tagebuch" (z. T. veröffentlicht in „Il Primato", 1. Dezember 1941) über Eindrücke, die er auch bei der Entstehung dieses Werkes in Erwägung gezogen hat: *„Die Personen werden in ihrer menschlichen Aktualität gesehen und enthüllt, es geht nicht darum zu gefallen, sondern nur darum zu enthüllen. Und die Intensität der Vision ist so stark, daß sie sich, um die erworbenen Kompositionsgüter zu vertreiben und zu zerstören, solange wiederholt, bis daß das Anmutige, das Zerebrale und das ästhetische Empfinden verschwinden."*

V 1930, Biennale von Venedig. 1954, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Nr. 30. 1960, G. CASTELFRANCO – D. DURBE', cit.

Gino Bonichi, genannt SCIPIONE
Macerata 1904 – Arco 1933
„Apocalisse" (Apokalypse)
Sammlung Dr. Alberto Della Ragione, Genua
Öl auf Holz
H. 65, B. 58
Bezeichnet unten rechts: Scipione

---

Das Werk ist der erste Entwurf zu einem Thema, zu dem ebenfalls zahlreiche Zeichnungen vorliegen; abgeschlossen wurde dieses Thema mit einem Bild, das sich heute in der Civica Galleria d'Arte Moderna in Turin befindet; beide Arbeiten fallen in das Jahr 1930.
Trotz einer gewissen Vertrautheit mit allen Malgattungen, die immer in expressionistische oder surrealistische Formeln übersetzt werden, liegt die religiöse Thematik dem Künstler sicher am meisten; wenn in dem vorhergehenden Bild im Prinzip eine Anprangerung der römischen Korruption zu erkennen war, einer Korruption, der auch der Klerus (wie auch die Kurtisane in einem anderen berühmten Bild des Künstlers) unabänderlich anheimgefallen ist, so stehen Werke wie dieses und das folgende im Zeichen jenes Mystizismus, durch den Scipione den Mut suchen und auch finden wird, das eigene Schicksal heiter zu akzeptieren; die 1942 veröffentlichten „Carte segrete" sind in diesem Sinne ein richtiges geistiges Tagebuch.
Über die formale und unter dem Einfluß einer gewissen Halluzination entstandene Erfassung dieses Werkes hat Palma Bucarelli folgendes gesagt: *„Scipione ist ein Künstler, der sich in seinem Werk vollkommen öffnet ... er ist viel zu ungeduldig, um seine Arbeiten zu überprüfen, zu vereinfachen oder zu verbessern. Das heißt nicht, daß die Bilder, die er als eine Art Befreiung und als eine Art Erleichterung nach einer inneren Anstrengung und Leidenschaft übersetzte, nicht das Produkt einer lange währenden Ausarbeitung und inneren Reflektion wären; nein, er versteht es bereits so, seinen Bildern Klarheit und Vollständigkeit mitzugeben, weil ihn jene Phantasmen solange in ihrer fortwährenden und aufdringlichen Gegenwart bis zur Halluzination erregt hatten. Bei aller Leidenschaft ist Scipione jedoch kein instinktiv handelnder Maler, im Sinne eines Künstlers, der sichtbare Realität bei einer Übertragung umformt: die durch die Krankheit hervorgerufene Todesvorstellung, die Sehnsucht inspirierenden Lebenserinnerungen und die durch die Literatur geweckten Anregungen beschäftigten seine Immagination zu sehr, als daß er in der Lage gewesen wäre, mit klaren Augen seine ihn nicht direkt angehende Umgebung zu betrachten. Seine Bildung beruhte hauptsächlich auf der Lektüre; denn er besaß einen wachen Geist und war sehr lernbegierig; die Welt der Kultur, zumindest die der täglichen Realität, faszinierte ihn vollkommen, und er stürzte sich kopfüber in sie hinein; ein wenig unsystematisch: er stöberte überall herum, er las die Bibel und die Heilige Schrift, moderne Dichter wie Rimbaud, Bréton und Lautréamont, visionäre Schriftsteller wie Blake und phantasiereiche wie D'Annunzio, üppige und barocke Dichter wie Góngora, dessen Verse er gern nachts vom Kapitol herunter deklamierte, Cocteau, Ungaretti, Barilli ..."*

V. 1954, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, cit.

Gino Bonichi, genannt SCIPIONE
Macerata 1904 – Arco 1933
„Profeta in vista di Gerusalemme"
(Prophet, Jerusalem erblickend)
Sammlung Hilda De Luca, Rom
Öl auf Holz
H. 42, B. 47
Trägt keine Signierung

---

Auch dieses, in das Jahr 1930 fallende Werk bekundet in evidenter Weise die Absicht des Künstlers, ein „Museumsstück" zu schaffen. Diese Tatsache unterstrich Maltese, als er das Werk bei der ersten Nachkriegsretrospektive auf der Biennale von Venedig im Jahre 1948 vorstellte: *„Rötlicher oder dunkelgrüner Hintergrund, warme und düstere Tönung, fließender und feiner Pinselzug. Diesem bei der Anwendung solcher Mittel zum Vorschein kommenden Archaismus entsprach in einem ersten Augenblick für eine sehr kurze Zeitspanne eine aprioristische Mythographie ohne Kontakt mit der Realität."* Dem poetischen Klima dieses und der vorhergehenden Bilder nähern sich sehr Scipiones Verse, von denen hier eine Probe gegeben werden soll: *„Ich höre die Schreie der Engel, / die mein Heil wünschen, / aber der Speichel ist süß / und das Blut fließt zur Sünde. / Die Luft steht still, / alles ist rosafarben wie das Fleisch; / wenn Glückseligkeit durchdringt, / muß man zerreißen und fallen. / Die Sonne dringt in meine Brust / wie in einen Korb / und ich fühle in mir Leere, / die Hand löst sich von Erde, / um die Luft, das Licht, das Fleisch zu fühlen. / Die Lanze stößt in die Seiten der Stute, / die rennt – und schnaubt, den Kopf gen Himmel gerichtet."* Scipiones zwar nicht verzweifelte, aber romantisch und erbarmungslos kritische Kunst bedeutete die Kehrseite der offiziellen Medaille der Kultur des 20. Jahrhunderts und als solche wurde sie sofort verstanden. Die jungen Expressionisten der Mailänder Gruppe „Corrente", die im Jahre 1941 die Retrospektive in der Brera erleben konnten und die im folgenden Jahr in ihrer Galerie eine Ausstellung von 52 seiner Zeichnungen organisierten, erwählten Scipiones Malerei zu einem ihrer Lieblingsmodelle.

V. 1954, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cit., Nr. 43.

MARIO MAFAI
Rom 1002 – Rom 1065
„Demolizioni a via Ripetta"
(Abbrucharbeiten in der Via Ripetta)
Privatsammlung, Rom
Öl auf Leinwand
H. 50, B. 37
Bezeichnet unten rechts: Mafai 36

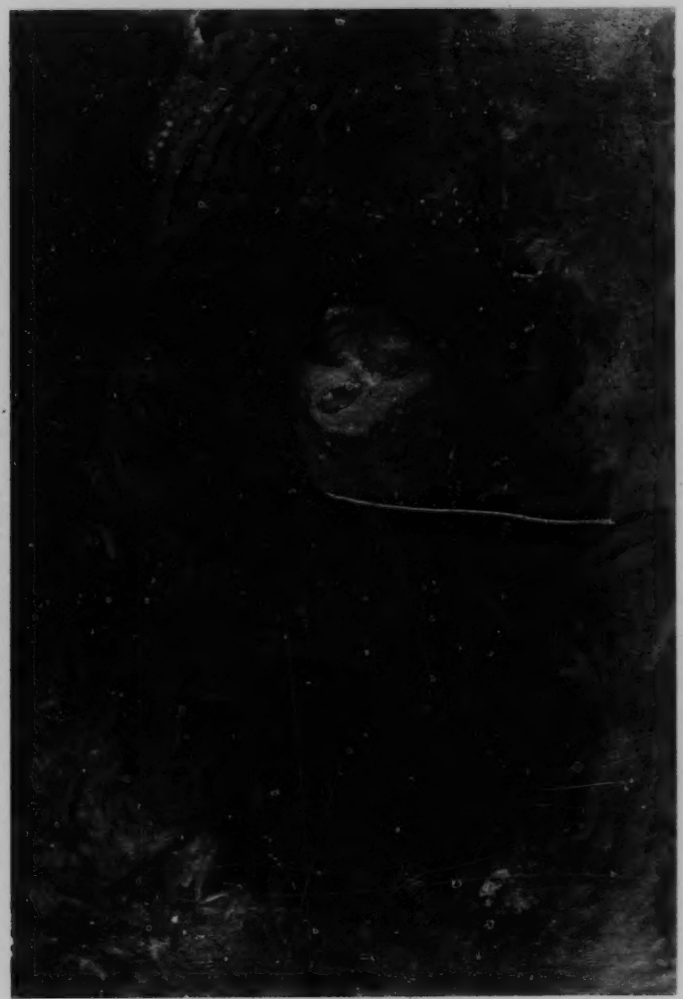
Das Werk ist in Rom entstanden und hat nie anderen Sammlungen angehört. Es wurde 1037 auf einer Einzelausstellung in der Galerie „Cometa" gezeigt, und zwar zusammen mit anderen „Demolizioni", einem Zyklus von „Ansichten", die so heißen, weil sie in Anlehnung an den während des Faschismus erfolgten Abbruch einiger historischer römischer Viertel (die Häuser um S. Pietro, das Gebiet um das Kolosseum und um das Kapitol sowie die Ripetta-Promenade bei dem Augusteum) entstanden sind. Auf der II. Quadriennale (1035) wurden 20 Werke gezeigt; davon waren 18 „Gestalten" oder „Porträts", 4 waren „Blumen" und 7 Ansichten und römische Landschaften, die weniger kompromittierend als die „Demolizioni" waren. Als sich der Künstler bei der Ausstellung selbst einführte, erklärte er: *„Der Gegenstand hat eine eigene Vitalität, eine charakteristische Plastik und handelt aus eigener Initiative gegen uns. Wenn man sich ihm in stilistischer Hinsicht nähert, geht man auf jeden Fall irre, aber wenn man frei von Anmaßungen ist, dann gelingt einem eine Berührung ..."* Die stilistischen Anmaßungen, das ist klar, sind jene der Novecento-Künstler und der erbarmungslosen, ganz mentalen Plastizität, die ihre Vision bestimmt; diese wirkt sich jedoch labil, entgleitend und verderbend bei Mafai aus, der von Scipiones Qualen zu ergriffen ist, um nicht von ihnen beeinflußt zu werden. Vielleicht ist es Morandis Gegenwart – in einigen „Blumenbildern" sind die Analogien evident – aber dessen Isolierung war für Mafai sicher kein gültiges Beispiel für eine politische Stellungnahme innerhalb der damaligen Situation. Der Künstler arbeitete auch auf dem traditionellen soziologischen Sektor einer Genremalerei, die zu einer bürgerlichen und der Erneuerung unfähigen Kollektivität verurteilt war; er tätigt eine geduldige, unterirdische Aktion der Korrosion und des Widerspruches im Rahmen seiner Ikonographie: die Blumen erscheinen in violettfarbenen Sträußen, und es geht Fäulnisgeruch von ihnen aus; die Gestalten seiner Bilder, die oft denen seines Freundes Scipione ähneln, zittern vor Halluzination und seine Ansichten bedeuten, wie angedeutet, einen so offenkundigen Akt der Anklage, daß der Künstler darauf verzichtet, sie bei öffentlichen Einladungen zu zeigen.

V. 1037, Galerie „Cometa", Rom. 1060, G. CASTELFRANCO – D. DURBE', cit.

MARIO MAFAI
Rom 1902 – Rom 1965
‚Natura morta con vaso blu"
(Stilleben mit blauer Vase)
Sammlung Antonietta Raphael, Rom
Öl auf Leinwand
H. 60, B. 90
Bezeichnet unten links: Mafai 37

In Rom zu dem angegebenen Zeitpunkt entstanden. Die „Blumen" bedeuten Mafais bevorzugte Gattung; auch in Stillebenbildern vermittelt er ihnen einen besonders evidenten Ausdruck. So sieht man außer der blauen Vase und dem expressionistischen Puppenkopf, die auch in anderen Werken dieser Periode erscheinen, violette Blumen, Blätter und kleine rote Paprikaschoten. Der Künstler berichtet, wie dieses Thema in seine Malerei drang: *„Meine Erfahrungen beginnen spät, ungefähr mit dreißig Jahren. Zu jener Zeit malte ich Blumen in der Sonne. Ich setzte sie dahin, ganz wie es der Zufall wollte, ohne irgendeine Kompositionsintention. Ich kopierte sie eine nach der anderen und bemerkte, daß sie während des Verwelkens eigene und besondere Räume, eine abstrakte Physiognomie schufen".* Guttuso schilderte in einer in „Primato" (1. Sept. 1940) erschienenen Rezension meisterhaft den Eindruck, den er von Mafais Meisterwerk, den „Weißen Nelken" der Sammlung Natale, erhalten hatte: *„In diesen weißen Nelken ... die vielleicht den schärfsten und erschöpftesten Augenblick in Mafais Malerfahrung darstellen, wird der Wille deutlich, das Objekt zu einem plastischen Phantasma zu machen ..."* Im Halbschatten der Interieurs verfinstert sich das Phantasma und nimmt jene Trauerviolettfärbung des Seicento an, die Mafai in gleicher Weise wie Scipione als einen Schöpfer von Museumskultur zeigt, die jedoch im Zeichen des nordeuropäischen Expressionismus steht.

V. 1960; G. CASTELFRANCO – D. DURBE', cit.



MARIO MAFAI
Rom 1902 — Rom 1965
„Fantasia" (Phantasie)
Sammlung Giovanni Pirelli, Varese
Öl auf Holz
H. 40, B. 61
Bezeichnet Mitte unten: Mafai

---

Das Werk gehört zu einem Zyklus von „Phantasien", die zwischen 1939 und 1944 entstanden sind; sie lehnen sich an Goyas „Caprichos" an und schildern die Schrecken des Krieges. Einige dieser „Phantasien" wurden in Venedig im „Arcobaleno" ausgestellt und in „Corrente" (1939) kommentiert; im Jahre 1940 weist Marchiori in „Emporium" auf das Thema der „Comparse" hin und veröffentlicht eine 1939 entstandene „Komposition", in der eine der „Phantasien" wiederzuerkennen ist; 1942 äußerte sich auch Antonino Santangelo in „Emporium" mit wenigen, vorsichtigen Worten zu den Bildern, die er als „Phantasien" bezeichnete. In demselben Jahr noch gab Toti Scialoja in „Il Selvaggio" eine erste kritische Stellungnahme: *„... die Serie seiner „Phantasien" oder „Kapricen", stellt sicher einen der geheimnisvollsten und beeindruckendsten Aspekte der neuen italienischen Malerei dar. Mafai, der mit einer Tendenz zur Elegie und zur Dämmerung geboren ist, erhebt sich im Laufe von zehn Jahren zu einer bitteren und besessenen Tragik, die, wenn auch in einem eigenen Sinne abstrahiert, an Goya erinnert. Sogar Ensor zeigt in seinen Maskengruppierungen mehr Menschlichkeit und mehr Anteilnahme. Eine Prozession von Masken und Lemuren im Hintergrund, nackte, verkrampfte, zerstümmelte, enthauptete Körper krümmen sich im Vordergrund; das ist ungefähr das Schema der ‚Kapricen'. Die Zwischenräume, die Räume zwischen den einzelnen Gründen, zwischen den Gestalten und dem Hintergrund, bedeuten ein Spiel mit Ungenauigkeit und Abstraktion, das ganz im Zeichen Morandis steht. Die gekrümmten, gezogenen oder als Spiralen erscheinenden Gestalten erscheinen als formale Synthese, die die Verkürzungen innerhalb einer gleichen Ebene verdichtet, neue Anatomien schafft und die Schatten vom Licht trennt; all das füllt einen kristallisierten und in exakten Farbenprismen brennenden Raum, und es entstehen Zwischenräume von einer Exaktheit, wie sie in der Musik die Takte besitzen. Aber die malerische Farbengebung stockt nicht dabei, die Pinselzüge zirkulieren wie Blut oder farbiger Saft (und zwar Farben, die um so wilder sind, je angenehmer sie sich ausnehmen: das Rosa des nackten Fleisches, das Blau der angelaufenen Haut, das Violett der Lazarette und das Rot der Guillotine), eine zuckende Geschwindigkeit pulsiert durch die lebendige und schauderhafte Materie; der Künstler zeigt dabei die Ironie und die Hellsichtigkeit eines Galvani, der seine enthäuteten Frösche zappeln läßt. Es scheint, als ob das Schweigen und das Mysterium der metaphysischen Malerei von 1917 in diesen letzten Werken menschliche Spuren und Reaktionen aufweist und daß die metaphysischen Musen, die Puppen, als beunruhigendes Vorspiel einer geahnten, aber noch unbewußten Tragödie ihren Schauplatz den bitteren Masken, dem Ballett, den Verwüstungen und diesem eisigen Todeschor zur Verfügung gestellt haben, der in Mario Mafais Atelier einen Falsettgesang angestimmt hat."*

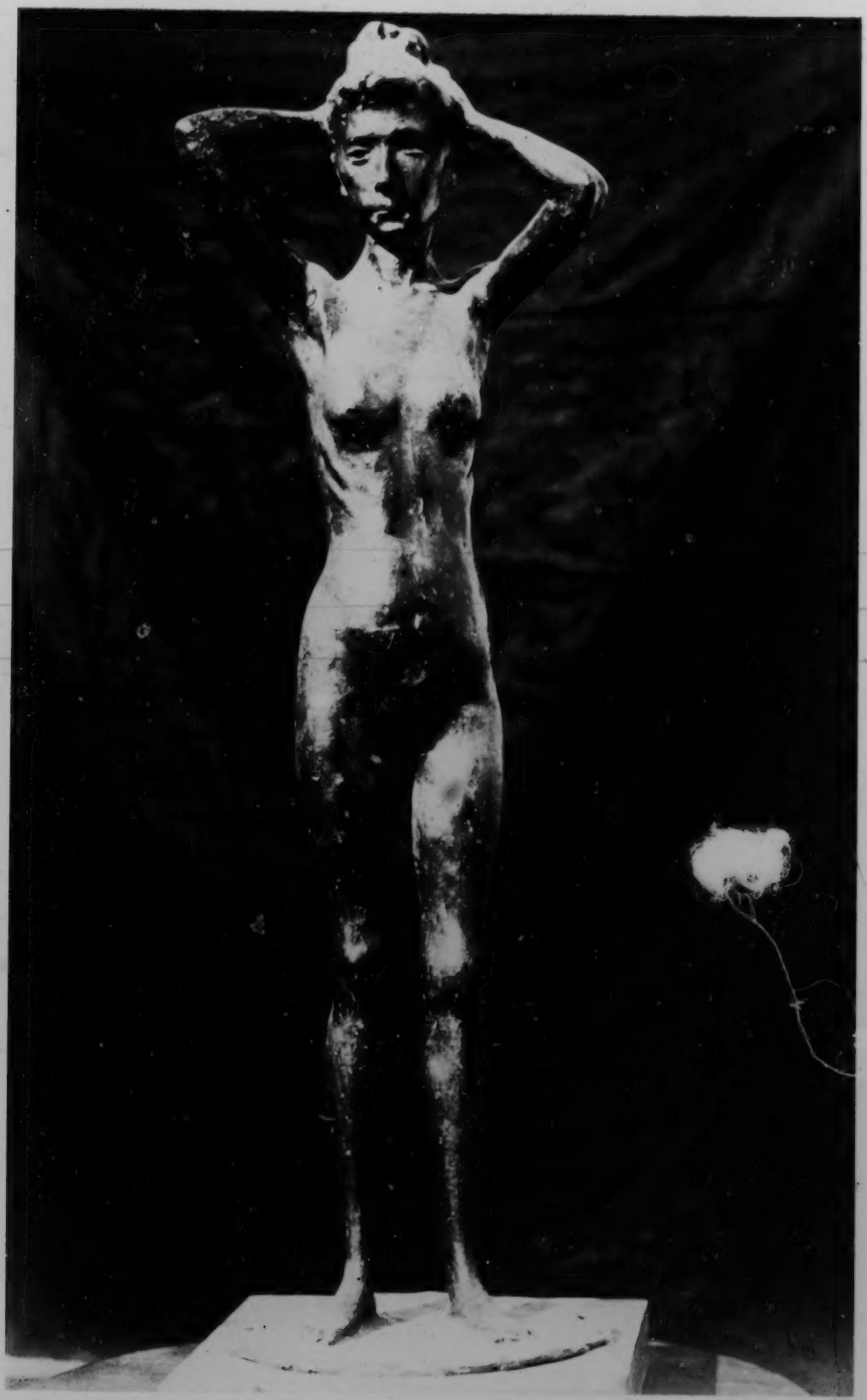
V. Nach der oben erwähnten Ausstellung im „Arcobaleno" wurden einige „Phantasien" in der Galerie „Zodiaco" gezeigt, Rom 1943; eine Gruppe von 22 Bildern, darunter wahrscheinlich auch dieses, wurde auf einer Ausstellung in der Galerie „Colonna" in Mailand gezeigt. Die Ausstellung galt hauptsächlich den „Phantasien".

GIACOMO MANZU'
Bergamo 1908 – Lebt in Ardea
„Donna che si pettina" (Frau beim Kämmen)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Inv. Nr. 3480
Bronzeskulptur, Gipsmodell wurde nach dem Guß zerstört, so daß nur ein einziges Exemplar existiert. Gießerei Maf, Mailand
H. 85
Bezeichnet auf der Basis: manzù

---

In Mailand im Jahre 1035 entstanden. Das Werk wurde von der Galleria Nazionale bei der Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie „La Cometa" in Rom im Jahre 1037 erworben.
Dieses zentrale Werk entstand in der vollen Reife des Künstlers, nach einer in die Jahre 1033–34 fallenden Krise der Untätigkeit in Bergamo, die durch eine totale Hinwendung zu Medardo Rosso und die persönliche Teilnahme an der lombardischen Kultur überwunden wurde. Ragghianti meint: *„Eine Bestätigung des so erfolgten Bildungsverlaufes sehe ich in den nicht zahlreichen Figuren ... die gewinnen, wenn sie im Zusammenhang mit den in der gleichen Zeit entstandenen Zeichnungen gesehen werden; die ‚Frau beim Kämmen', der ‚gebeugte Mann', der ‚Gefangene', die ‚Frau beim Strümpfe anziehen', ja man könnte sogar die ‚Susanna' hinzuzählen. Man muß wohl zugeben, das jede einzelne dieser ‚Kompositionen' von einer solchen Neuheit und Originalität ist, daß man verblüfft ist und gleichzeitig entmutigt wird, wenn man nach Quellen oder erklärenden Bezügen sucht. Es mag sein, daß Manzùs Vision bei der Fixierung seiner Bilder von Degas-Reminiszenzen berührt worden ist; aber in keinem Fall stellt diese Transparenz oder Interferenz einen entscheidenden Faktor dar. Wirklich bedeutungsvoll für das Gesamtwerk ist die ständige Erneuerung und Entwicklung von der ersten Phase an bis heute. Die Erfahrungen die Manzù nach seiner Krise gesammelt und die Konzentration, die er hiernach erreicht hat, kommen hier zu einem endgültigen Abschluß. Die Bilder, so reich an ungezügeltem, phantastischem Elan, der gewissermaßen mit glücklichem Eifer die innersten Leidenschaften des Künstlers enthüllt, lösen sich mit überraschender Natürlichkeit in einem Akt der Befreiung auf."*

V. 1037, Galerie „La Cometa", Rom. 1057, C. L. RAGGHIANTI, Giacomo Manzù scultore, Mailand.



# ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

GIACOMO MANZU'
Bergamo 1908 — Lebt in Ardea
„Crocefissione" (Kreuzigung)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Inv. Nr. 5021
Gualino-Stiftung
Bronzeskulptur als Flachrelief. Der Gipsentwurf wurde nach dem Guß vernichtet, so daß nur ein einziges Exemplar existiert. Gießerei Maf, Mailand
H. 56, B. 42
Nicht signiert

---

Im April 1939 in Mailand entstanden. Gehört zu einem Zyklus mit dem Thema „Christus in unserer Menschheit", wobei es sich um acht zwischen 1938 und 1941 entstandene Reliefs handelt. Andere „Kreuzigungen", Wiederholungen oder Varianten wurden später angefertigt. Wir haben es hier mit dem Augenblick zu tun, als der Künstler mit der Gruppe „Corrente" Verbindung aufnahm. Ragghianti sagt: *„Der Zyklus der ‚Kreuzigungen' bekundet auch eine äußerliche zeitliche Einheit sowie eine Kohärenz der einzelnen Haltungen, in seiner Gesamtheit bleibt er episodisch, d. h. in sich beschrieben ... Es scheint sicher zu sein, daß keine irgendwelchen besonderen Gründe Manzù dazu bewegt haben, mit dieser Reliefserie eine Arbeitsphase zu durchpflügen, zu der die Büste der Carla, die Büste eines Mädchens, das Selbstporträt mit Modell sowie andere gehören. Dieses Thema und einige deutliche Anspielungen auf die historische Tragödie, die man in jener Zeit erlebte, erinnerten damals und auch nachher an eine Art Mystizismus oder religiöse Tradition, die Manzù bekundet ... Aber unmittelbar nachdem wir in das eingedrungen sind, was diesen Skulpturen Authentizität verleiht und ihnen die bestimmte Form mitgibt, müssen wir uns immer mehr von jener Vorgeschichte lösen, um ganz anderen Erfordernissen zu entsprechen. Der gewaltige Hintergrund bildet bei den „Kreuzigungen" ein Kräftefeld, in dem die agierenden Gestalten dramatisch eingespannt sind; er lebt aber auch unendlich weit hinten und unendlich weit vorne, so daß der Betrachter unweigerlich zu einer Teilnahme an dieser Unermeßlichkeit gezwungen wird; sie macht ihn zur ‚Stimme des ewigen Epos' (und aus diesem Grund fehlen notwendigerweise genaue Abgrenzungen des Raumes, der Beziehungen sowie der physischen und optischen Ähnlichkeiten, die diese fundamentale Kontinuität — sie ist ewig wie die Brandung des Meeres — unterbrechen oder ausschließen würden)."*

*V. 1941, N. BERTOCCHI, in „Primato", 15. Februar. 1957, C. L RAGGHIANTI, cit.*

PERICLE FAZZINI
Grottammare 1913 – Lebt in Rom
„Ritratto di Anita in piedi" (Porträt der stehenden Anita)
Sammlung Dr. Ilo Nunes, Rom
Holzskulptur
H. 116
Bezeichnet auf der Basis: P. FAZZINI ROMA

---

In Rom entstanden, wohin sich der Künstler im Jahre 1929 begab. Das Werk wurde 1938 begonnen und im folgenden Jahr allmählich beendet. Eine Vorzeichnung aus dem Jahre 1939 ist in der Monographie von Pallucchini veröffentlicht worden. Die Arbeit stellt die Frau des Künstlers dar und hatte den Titel „Die Wärterin" getragen. Es markiert den Endpunkt einer zentralen Periode, die im Jahre 1932 mit Werken wie „Frau im Sturm" und „Verlassen der Arche" einsetzt. In jenem Jahr schreibt er: *„Nun sind die Künstler, die vorher zur Avantgarde gehörten, zur Darstellung des körperlich Wahren zurückgekehrt und sie haben sich wieder der naturalistischen Tradition angeschlossen. Auf diesem Weg gelangt man zur Dekadenz. Man kehrt genau dann zum Manierismus zurück, wenn man sich im Inneren leer fühlt."* Nach einem bewundernden, aber von Imitationsabsichten freien Blick auf Martini macht Fazzini dieselbe Entdeckung: es gibt ein inneres Gesetz der Form, das zum Beispiel die handwerkliche Geschicklichkeit beim Schnitzen lenkt (in Anlehnung an den Vater, der Möbelschnitzer war). Und im Jahre 1938, als man ihm zum erstenmal einen Saal auf der Biennale zubilligt, schreibt er: *„Für mich bedeutet die Skulptur eine Kohärenz der Materie mit dem Bild, das ich mit dem Geist und mit dem Herzen sehe und fühle."* Ungaretti hat in Hinsicht auf Fazzinis Formen von einer „Skulptur des Windes" gesprochen, aber in diesem Werk ist das äußerliche Faktor das Licht, das die psychologische Intimität der Gestalt enthüllt, um sie jedoch gleichzeitig unberührt zu lassen.

V. 1943 Premio Torino, 1965, R. PALLUCCHINI, Pericle Fazzini, Rom.

RENATO GUTTUSO
Bagheria (Palermo) 1912 — Lebt in Rom
„Ragazze a Palermo" (Mädchen in Palermo)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Inv. Nr. 4079
Öl auf Leinwand
H. 60, B. 80
Bezeichnet unten rechts: Guttuso

---

In Rom entstanden, wo sich der Künstler 1937 niederließ, nachdem er zwei Jahre lang als Mitglied der Gruppe „Corrente" in Mailand geweilt hatte. Das Werk wurde 1941 in Bergamo gezeigt, wo es von der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom erworben wurde. Ein Jahr zuvor hatte der Künstler bereits beim „II Premio Bergamo" einen Preis für das Werk „Flucht vor dem Etna" erhalten; es handelte sich um einen Wettbewerb zu einem bestimmten Thema (zwei oder mehr Personen, die eine einzige Handlung verbindet). Hier jedoch war kein besonderes Thema vorgeschrieben; man erkennt eine entschiedene Frontstellung zur offiziellen faschistischen Veranstaltung, nämlich dem „Premio Bergamo", der in demselben Jahre seine erste Reihe mit dem Versprechen abschloß, die eigene Aktivität im Jahre 1943 mit einem Wettbewerb zu dem Thema „Porträt eines repräsentativen Mannes aus einem der Achsenregime" wieder aufzunehmen. Die „Premi Bergamo" manifestieren von 1939 bis 1942 den Ausdruck einer Fronde-Kultur, sie dokumentieren die Krise der Novecento-Bewegung und die sehnsüchtige Suche nach kulturellen Schemata, die der tragischen Realität des Augenblickes entsprechen. Guttuso tendiert deutlich zu Picasso; die „Mädchen in Palermo" sind eine Übersetzung der „Demoiselles d'Avignon"; aber was ihn an Picasso interessiert, ist nicht die formale Grammatik des Kubismus, sondern das reiche Repertoire an populären Vokabeln, das er emphatisch übersetzt, und die revolutionäre Kraft von Form und Inhalt, die er als eine lebensspendende Lymphe in den toten Rinnsalen des augenblicklichen kulturellen Lebens Italiens interpretiert. In derselben Periode (1940–41) bekundet der Künstler in der Zeitschrift „Primato" eine intensive und auf gründlicher Instruktion beruhende, intellektuelle Aktivität. Um einen Eindruck davon zu erhalten, was Guttuso von dem Usus, sich eine moderne Tradition zu schaffen, hält, sollte man einen Brief lesen, den er im Frühling 1943 an Morlotti schrieb: *„Picasso hat Guernica in Schwarz-Weiß gemalt, er hat aber nicht dabei die Farben zerstört, sondern er hat sie zur Geltung gebracht und zwar bis zu jenem Grenzpunkt, den Schwarz und Weiß eben besitzen. Ja, sein ganzes Schaffen gilt von 1925–1935 einer Entdeckung der Expressivität der Farbe. Wenn er oft hierbei scheitert, so liegt das daran, daß er sich auch oft gerne selbst verläßt. Es liegt weiter an diesem ersten wunderbaren Elan und an dem Versuch, die Gründe hierfür zu erkennen und zu sehen, wie die Farbenprobleme in die Hände der Expressionisten und der deutschen Maler gelangten, die wirklich alles miteinander verschmolzen. Ich glaube somit, daß es innerhalb der Geschichte der modernen Malerei eine ganz deutliche Spur gibt ... die unsere Stellung zu definieren hilft. Außer der Möglichkeit der expressiven Mittel, die uns der Kubismus an die Hand gegeben hat. Ich denke eher an die Möglichkeit einer weiteren Bearbeitung dieser Mittel als an eine bloße Verwendung derselben als Grundlage. Auch weil es nicht für jeden Fall ein nützliches expressives Mittel gibt. Nun reicht unserer Anspruch weiter. Eine Kunst der Konstruktion muß viele Dinge in Betracht ziehen. Ich denke immer mehr an eine Malerei, die als expressiver Schrei und als Manifestierung von Zorn, Liebe und Gerechtigkeit an Straßenecken und auf Plätzen und nicht nur in der traurigen Luft der Museen für einige, wenige Spezialisten leben kann, die sie nur ab und zu aufsuchen."*

V. 1941, III Premio Bergamo. 1963, Renato Guttuso, Anthologische Ausstellung von 1931 bis heute, Parma, Nr. 34.

RENATO GUTTUSO
Bagheria (Palermo) 1912 – Lebt in Rom
„Crocefissione" (Kreuzigung)
Sammlung des Künstlers
Öl auf Leinwand
H. 200, B. 200
Bezeichnet unten rechts: Guttuso

---

Das Bild ist 1941 in Rom entstanden und wurde 1942 beim „IV Premio Bergamo" ausgestellt, wo es trotz des enormen Skandals, den es erregte, den zweiten Preis erhielt. Es hatte dem Sammler Dr. Alberto Della Ragione, dem Mäzen der „Corrente"-Gruppe, gehört, der während der Kriegszeit Guttuso und die Familie Mafai als Gäste in seinem Haus in Genua aufgenommen hatte.
Zu dem Werk gibt es verschiedene Studien (Nr. 39–41 des Katalogs der anthologischen Ausstellung von Parma): im Tagebuch des Künstlers erfahren wir, daß das Werk vom Auftraggeber und vom Künstler als Allegorie der modernen Torturen des Krieges gedacht worden war: *„Ich werde ein Auftragsbild malen: zwei mal zwei Meter . . . Der Auftraggeber will eine Kreuzigung, die er über sein Bett zu hängen beabsichtigt. Wie wird er bloß in seinen Träumen diese Hinrichtungsszene ertragen können?*
*Es ist eine Zeit des Krieges und des Mordens: Abessinien, Gas, Galgen, Enthauptungen; Spanien; anderswo.*
*Ich will diese Hinrichtung Christi als eine Szene von heute darstellen. Nicht in dem Sinne, daß Christus jeden Tag am Kreuz für unsere Sünden stirbt . . . sondern als Symbol für alle diejenigen, die um ihrer Ideen Willen Schmach, Gefängnis und Hinrichtung zu erleiden haben . . .*
*. . . die Kreuze (Galgen) in einem Zimmer errichtet. Die Soldaten und die Hunde – die weinenden Frauen mit zerzausten Haaren und herunterhängenden Kleidern –.*
*Beim Licht von Kerzen (der Kerzen von Guernica?). Leute, die hereinkommen und gehen . . ."* (Oktober 1940).
Die Synthese von Guernica entgliedert sich in der Art einer Bänkelsängererzählung, die so wirksam ist, wie sie mit Absicht jeder Grammatik entbehrt. Die Polemik mit dem zur Malerei des Quattrocento tendierenden Novecento wird als bewußte Würdigung des Manierismus von Rosso und Pontormo erreicht. Die expressionistische Kultur führt in Italien, ja in ganz Europa, tatsächlich zum kritischen Wiedererlangen des manieristischen Moments der Cinquecento-Kunst. Longhi schrieb: *„. . . So kann man sagen, daß der ‚moderne' Guttuso mit seinem vielleicht irrigsten, aber einem sehr aufschlußreichen Bild beginnt, nämlich der ‚Kreuzigung' aus dem Jahre 1940 (sic), das die Probe eines so angsterregenden Themas bestand und in jene Jahre zurückführt, als, gleich nachdem Picasso und Braque die Leiche Cézannes auf den Anatomietisch gelegt hatten, einige weniger bedeutende Künstler (und ich kann die Namen von Gleizes, Metzinger und Lhote nennen) bei dem Versuch scheiterten, das ‚Erzählen' auf das kubistische ‚Akrostichon' anzuwenden; aber auf jeden Fall hatten sie es versucht; nicht anders erging es Boccioni mit seinen Experimenten während der letzten Monate vor seinem jähen Tode.*
*Und doch ist es jener beunruhigende Fehler gewesen, der Dich auf Jahre hinaus bei der Suche unterstützt hat, jenes Gebiet zu vertiefen; und es wurde ein wunderbarer Moment in Deiner Laufbahn als Künstler"* (1958).

V. 1942, IV Premio Bergamo. 1963, Renato Guttuso, cit., Nr. 42.

RENATO GUTTUSO
Bagheria (Palermo) 1912 — Lebt in Rom
„Cesta e bottiglie" (Korb mit Flaschen)
Sammlung Dr. Alberto Della Ragione, Genua
Öl auf Leinwand
H. 50, B. 61
Bezeichnet oben rechts: Guttuso

---

Das Werk entstand in Rom und wurde ebenfalls beim „Premio Bergamo" im Jahre 1942 gezeigt. Es hat immer der Sammlung Della Ragione angehört und es wird auch als „Stilleben mit Flaschen" bezeichnet. Stilleben und historische Malerei stellen bereits zu jener Zeit eine klassische Alternative des realistischen Malers Guttuso dar. Einige figurative Elemente (Flechtwerk, Ziegel, Kaktusfeigen) werden zu regelrechten Erkennungszeichen seines weniger sozialen als populären Expressionismus. Kürzlich stellte sich Moravia die Frage nach dem Grund für Guttusos Expressionismus: *„Frage: Man hat viel von Guttusos Expressionismus gesprochen. Wie vereinbarst Du den Expressionismus, der ja immer dekadent ist, mit dem Marxismus, auf den Du gerade hingewiesen hast? Der Expressionismus schließt die gesunde, humanistische Zurückeroberung der Realität aus, zu dem die marxistische Methode führen müßte.*
*Antwort: Und doch ist es heutzutage die einzige Art darzustellen. Wenn man heute nicht expressionistisch ist, dann ist man eben abstrakt. Genaugenommen konnte die Krise der modernen Welt nur durch diese beiden Arten von Annäherung an die Realität zum Ausdruck gebracht werden. Wertmäßig stimmen sie beide überein, auch wenn sie einander unähnlich sind. Der Expressionismus ist ein Darstellen, das unentwegt vom Abstrakten in Versuchung geführt wird, ebenso wie das Abstrakte eine Art des Darstellens ist, das ständig vom Expressionismus versucht wird.*
*Frage: Das verstehe ich nicht.*
*Antwort: Ich werde mich deutlicher ausdrücken: der Expressionismus ist nur darstellend, weil der expressionistische Maler die Welt, die man gewöhnlich als objektiv bezeichnet, als Vorwand nimmt. Aber es ist ein bloßer Vorwand. Die wirkliche Objektivität, d. h. diejenige Objektivität, die einst der Maler und der Betrachter der Bilder als dieselbe Konzeption von Realität begriffen, existiert heute nicht mehr. Es fehlt eine Ideologie, die sie rechtfertigen würde. Die Welt des Malers kann mehr oder weniger verschieden von der Welt derjenigen sein, die ein Bild betrachten, so daß sie in jedem Fall anders ist. Der Expressionismus ist jedoch von der abstrakten Malerei insofern verschieden, als er dem Ruf der Objekte folgt"* („L'Espresso", 10. 6. 1962).

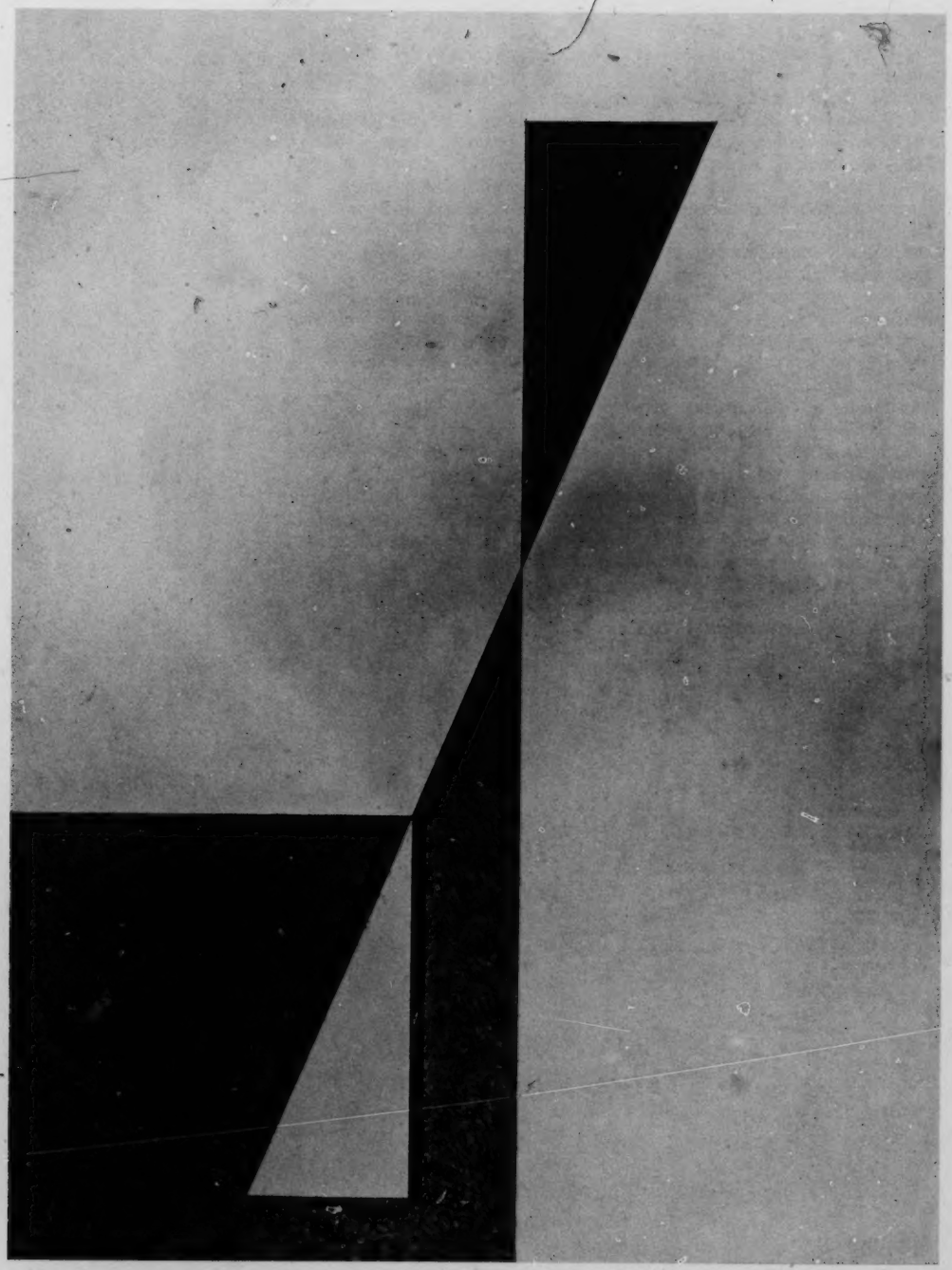
V. 1942, IV Premio Bergamo.

OSVALDO LICINI
Montevidon Corrado (Ascoli Piceno) 1894–1958
„Il bilico" (Das Gleichgewicht)
Sammlung Paolo Licini, Florenz
Öl auf Leinwand
H. 90, B. 67
Nicht signiert

---

Das Werk entstand 1932 in Montevidon Corrado und befand sich immer im Hause Licini. Eine Wiederholung aus dem Jahre 1934 gehört zur Sammlung Iesi.
Eine Art abstrakt-geometrische Komposition. Drei gleichschenklige Dreiecke sind nach einander geordnet. Die Hypothenusen befinden sich auf der gleichen Diagonale. Das neoplastische Gleichgewicht (d. h. das der *Abstraction-Création*, der Licini als Mitglied angehört) entwickelt sich in dem feinsinnigen Intellektualismus des Künstlers zu einem Mythos des Erzählens, darauf abgezielt in der italienischen Provinz des Faschismus Skandale zu erregen. Das Werk wurde 1935 auf der Quadriennale gezeigt, wo es den die Ausstellung besichtigenden französischen Botschafter zu der ironischen Frage veranlaßt: „Wie können sich drei Dreiecke im Gleichgewicht halten?" Licini antwortet geistesgegenwärtig: „Durch ein Wunder." Einige Monate später, als der Künstler von der abstrakten Mailänder Gruppe eingeladen wurde, um im „Milione" auszustellen, unterstrich er: *„Wir kennen uns nicht, Freunde des Milione. Durch Zufall haben wir uns im Saal neun der Quadriennale getroffen, wo man entrüstete oder gleichgültige Leute antrifft und haben als Gleichgesinnte zusammengefunden. Und ihr habt mich eingeladen, um in Mailand auszustellen. Ich muß euch gestehen, daß ich es ein wenig ungern tue. Euren inständigen Bitten habe ich mich gebeugt, weil unsere Regeln eine gewisse Disziplin vorschreiben. Und dann möchte ich euch noch daran erinnern, daß meine sämtlichen Meisterwerke erst noch geschaffen werden müssen."* (Bollettino del Milione, Nr. 39, 1935). Licini zeigt sich hier als ein authetischer Exponent der europäischen Avantgarde, er ist sich der sozialen und persönlichen Pflichten bewußt, die die Kultur auferlegt. Im Übrigen war sein Werk seit jener Epoche, als er in ganz jungen Jahren von Bologna aus die futuristischen Ereignisse verfolgte, ein sehnsuchtsvolles, äußerst feinfühliges und sehr intellektuelles Bemühen, ganz anders also als das Werk seines Freundes Morandi, der zur Intellektualität ein negatives Verhältnis hatte.

V. 1935, Quadriennale Nazionale d'Arte, Rom. 1958, Centro Culturale Olivetti, Ivrea, Nr. 14. 1960, G. MARCHIORI, O. L., Rom



OSVALDO LICINI
Montevidon Corrado (Ascoli Piceno) 1894–1958
„Amalasunta su fondo rosso"
(Amalasuintha vor rotem Grund)
Privatsammlung, Trivero
Öl auf Leinwand
H. 19, B. 28
Nicht signiert

---

Das Werk entstand in Montevidon Corrado und gehört zu einem zwischen 1946 und 1950 entstanden „Amalasunta"-Zyklus. (Der Künstler sagt von ihr: *„unser schöner Mond, seines Silbers in Ewigkeit sicher, in wenigen Worten personifiziert, Freund eines jeden ermüdeten Herzens".*) Neun von diesen Arbeiten wurden 1950 auf der Biennale von Venedig ausgestellt.
Das Erscheinen des bizarren Bildes des Mondes, für den auch Zahlen verwendet werden („66" für die Augen), in der oberen rechten Ecke, verleiht dem roten Himmelsfeld, das sich auf die düstere Silhouette des Horizontes stürzt, eine besonders weite Geräumigkeit. Poetischer Schlüssel dieses zwar kleinen, aber dennoch monumentalen Gemäldes ist, wie in allen Werken dieses Zyklus, die zum Surrealismus tendierende Zweideutigkeit zwischen Abstraktion und Figuration. Kurz vor dem Krieg hatte Licini gesagt: *„Wir sind abstrakt, weil wir meinen, daß der Klassizismus, die Romantik, der Realismus, etc. geschlossene Zyklen darstellen, so daß es müßig ist, sich ihnen noch einmal zuzuwenden. Die Kunst verändert und erneuert sich, weil sie rigoros den unabänderlichen Entwicklungen des Geistes folgt, der seinerseits nicht zurückkehrt. Bei dieser Gelegenheit wollen wir daran erinnern, daß die Malerei die Kunst der Farben und der Zeichen ist. Die Zeichen dienen als Ausdruck der Kraft, des Willens und der Idee. Die Farben als der der Magie. Wir sprechen von Zeichen (segni) und nicht von Träumen* (sogni)". („Corriere Padano", 6. Oktober 1937). Während des Krieges hatte der Künstler Gelegenheit zu einer langen und einsamen Reflektion, so daß er anschließend die geometrische Abstraktion überwand und sich dem letzten Teile seines Werkes zuwendete, das weniger intellektuell, aber dafür phantastischer und automatischer ist und auf der Freiheit des Zeichens sowie auf der evozierenden Kraft der Farbe basiert; aber auch hier manifestiert sich eine Kontrolle der Psyche durch das Intellekt („Zeichen, aber keine Träume").

V. 1957, Pittori d'oggi Francia-Italia, Turin. 1958, Centro Culturale Olivetti, cit.

ATANASIO SOLDATI
Parma 1896 – Parma 1953
„Provincia" (Provinz)
Sammlung Dr. Giuseppe Simonis, Turin
Öl auf Leinwand
H. 38, B. 46
S. Rechts unten ist zu lesen: Soldati

---

Das 1932 entstandene Werk wurde von der Witwe des Künstlers an die Galerie Bergamini verkauft. Von dort gelangte es in den Besitz des jetzigen Eigentümers.
Die Saison der Mailänder Abstrakten beginnt 1933 mit Soldatis Einzelausstellung in der Galerie „Il Milione", auf der Bilder gezeigt werden, die alle eine enge Verwandschaft mit dem hier ausgestellten Bild aufzuweisen haben. Deutlich sind, wie man sieht, die lexikalen Bezüge zu den Künstlern der „Abstraction-Création" und, wenn man noch weiter zurückgeht, den neoplastischen Poetiken. Außerdem stellt man bei Soldati, der von einer primitivistischen Darstellung herkommt, sofort eine „metaphysische" Komponente fest, die vielleicht einen kritischen Charakter besitzt, die jedoch gewiß auf eine nicht darstellende Ebene transponiert wird und die in dem folgenden Dezennium eine deutliche Akzentuierung erhält (vgl. den folgenden Artikel). Die Problematik der abstrakten Maler und Bildhauer von Mailand und Como steht in engem Zusammenhang mit der rationalistischen Ideologie der Architektur von Terragni und der Kritik von Persico; ihre kulturelle Begründung wird klar in einem Leitartikel der 39. Nummer des „Bollettino del Milione" (1935) zum Ausdruck gebracht: *„Die Disziplin, die der Natur der eigenen Gegenwart und somit der eigenen Kultur entwächst, bildet den Stil. Wenn diese Disziplin, die die Architektur zum Rationalismus gebracht hat, einen Erben in der Malerei besitzt, so ist es die Abstraktion; das geht deutlich aus den Theorien und aus den Werken hervor. Eine malerische Geschicklichkeit, die von einer rationalen Architektur umgeben ist, wird sich als ein gemeiner und überlebter Individualismus, als eine untergegangene Moral enthüllen, die anachronistisch ist und außerhalb eines Stiles liegt, ja notwendigerweise ohne Stil ist. Ethisch gesehen, wird ihr entgegengesetzter Pol die höchste Reinheit der Abstraktion sein.*
*Und die Abstraktion hat in der Natur selbst ihr eigenes Gesetz und ihre eigene Begründung gesucht. In dieser Zeitschrift ist schon mehrmals gesagt worden, daß die abstrakte Malerei ihre Begründung in der Geometrie sucht. Außer der Disziplin, außer der Geometrie und außer dem moralisch-kritischen Komplex sowie den Verwirklichungen des Geschmackes, die zusammen eine Geisteshaltung, eine Kultur und, wie bereits angedeutet, einen abstrakten Stil erzeugen (und auch bei diesem Wort ist größte Vorsicht geboten, aber es handelt sich ja nicht um Begriffe, die in der Kunst interessieren, sondern sie werden eindeutig in konventioneller Weise verwendet, und man könnte sich auch anders ausdrücken und könnte von rationalistischer Malerei sprechen), ist die Reife des Künstlers von Bedeutung und die mit ihm verbundene Kunst, das irrationalste und unerklärlichste Produkt überhaupt."*

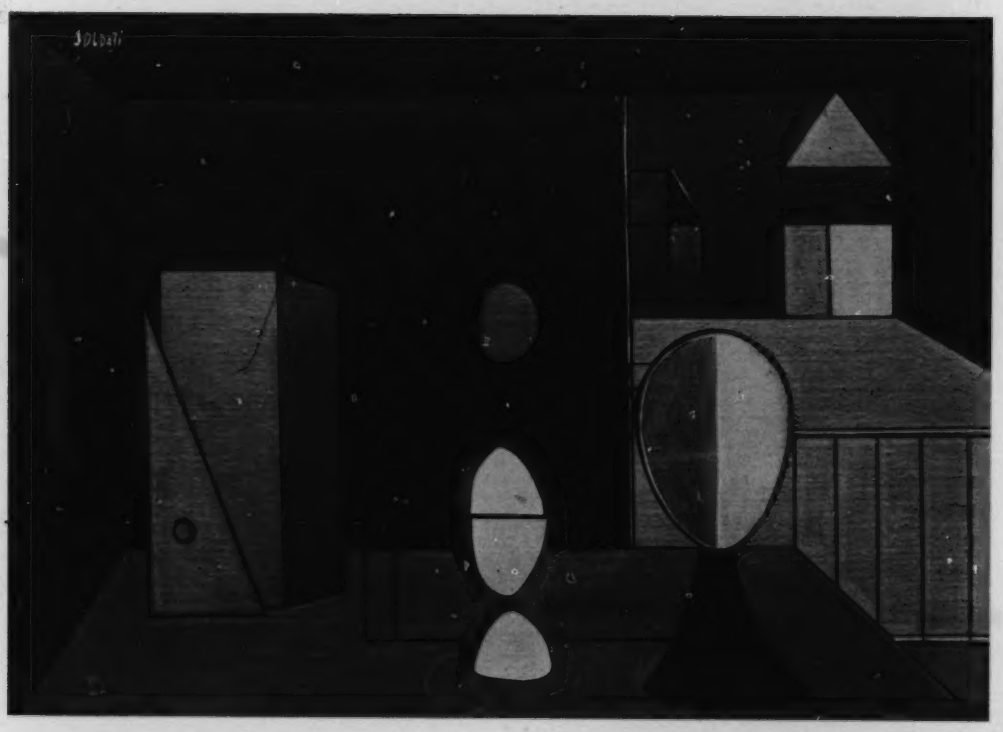
V. 1952, Biennale di Venezia. 1965, Centro Culturale Olivetti, Ivrea (Katalog zusammengestellt von P. C. Santini)

ATANASIO SOLDATI
Parma 1896 – Parma 1953
„Finestra a Losana" (Fenster in Losana)
Sammlung Alberto Carrain, Padua
Öl auf Leinwand
H. 38, B. 46
Bezeichnet oben links: SOLDATI

---

Das Werk ist in Losana (Pavia) entstanden, wo der Künstler während des Krieges wohnte. Es fällt in das Jahr 1943 und gehörte Soldati selbst, bevor es in die jetzige Sammlung überging. Die Thematik des Werkes basiert auf der zweideutigen Perspektive, die das typische „Interieur mit Gegenständen" des metaphysischen Repertoires beherrscht: Winkelmaß, eine dunkle und eine transparente geometrische Form, eine Kugel, ein Ei und eine Puppe. Als Carlo Belli die Ausstellung Soldatis zehn Jahre zuvor vorstellte, hatte er gesagt: *„Einige für die moderne Sprache der Malerei typische Elemente – das Geländer, der Fußboden, das Haus, etc. – sollten nicht zu einem falschen Schluß verführen: es sind nur die Buchstaben eines neuen Alphabetes. Vom Standpunkt der Malerei aus gesehen, verlieren sie sogar ihre darstellende Bedeutung"*. Und der Künstler selbst, als er erklärte: *„Das 'trompe l'oeil' ist tot – es existiert nur das 'trompe l'esprit'"* hatte die Zweideutigkeit seiner Zeichen (die den Verstand trügen) als das einzige Mittel erklärt, das die Vernunft besitzt, um die Wirklichkeit zu bekämpfen, den Betrug der Augen. Einige Jahre zuvor hatte Cocteau geschrieben, daß Picasso „den Geist betrügt", während De Chirico „das Auge betrügt".

V. 1954, Galerie „La Chiocciola", Padua. 1965, Centro Culturale Olivetti, Ivrea, cit.

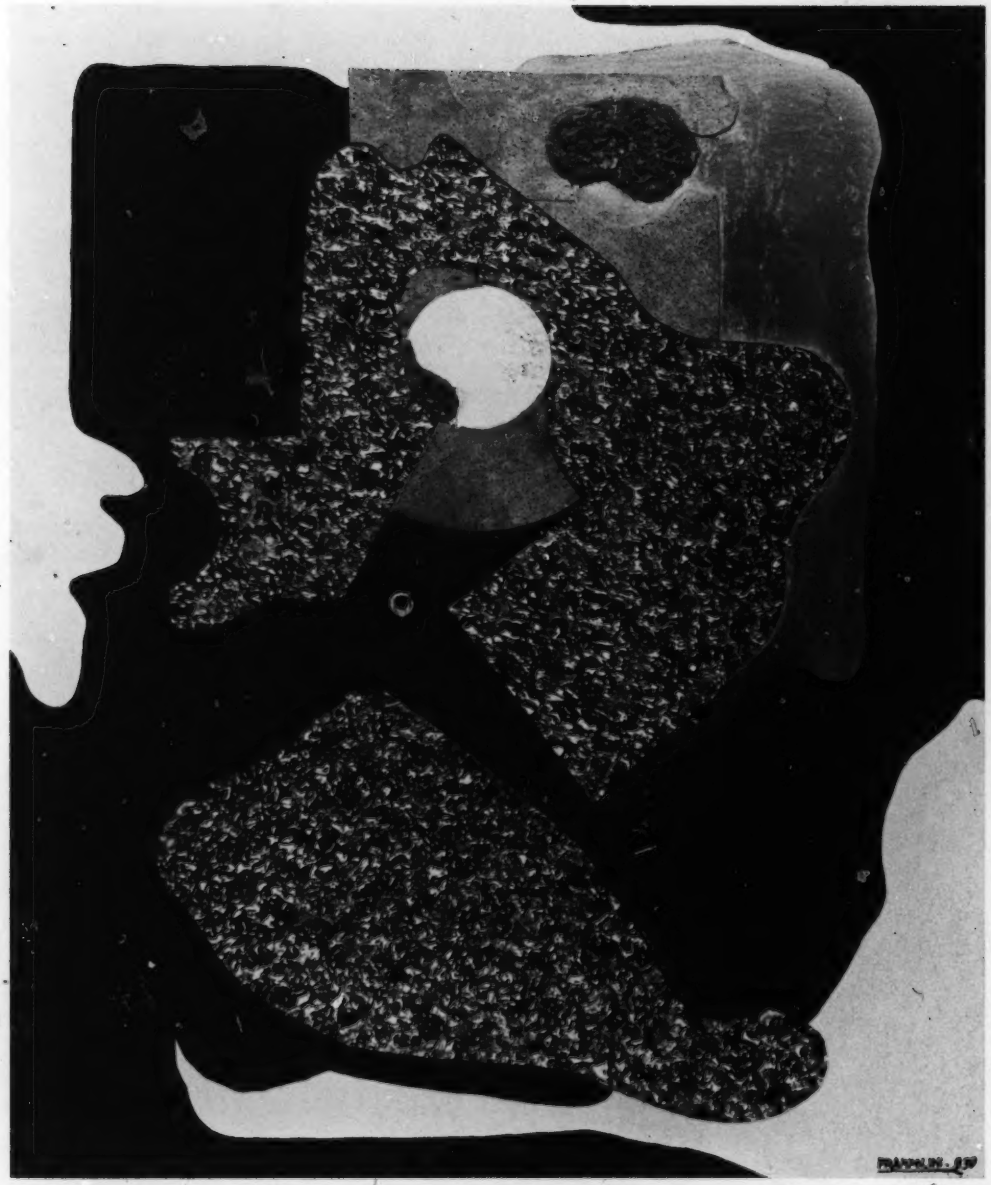


ENRICO PRAMPOLINI
Modena 1894 – Rom 1956
„Intervista con la materia" (Interview mit der Materie)
Privatsammlung, Rom
Ölgemälde mit Kollage (Kork, Schwamm, Kunststoff und Stanniol) auf Holz
(Der Künstler spricht von „Polimaterico")
H. 100, B. 80
Bezeichnet unten rechts: PRAMPOLINI – 930

---

Das Werk ist vermutlich nach mehrmaliger Wiederaufnahme in Paris entstanden. Es hat nie anderen Sammlungen angehört. Der Künstler hat es in „Natura" (Februar 1936) und in „Arte polimaterica" als ein aus dem Jahre 1928 stammendes Werk veröffentlicht. Den ersten sicheren Anhaltspunkt bietet die Teilnahme auf der Biennale von Venedig im Jahre 1930.
Prampolini, der bald Mitglied der „Abstraction-Création" sein und somit an dem Versuch mitwirken wird, lyrische und geometrische Abstraktion zu verbinden, manifestiert mit seiner eigenen Abstraktion einen Rhythmus, der trotz seiner Mannigfaltigkeit äußerst kohärent ist: zunächst entwickelt er eine Sprache des Raumes, dann tauchen die Materie und die Empfindung auf. Palma Bucarelli sagt: *„Nachdem die Phantasie dieses astronomischen Künstlers, dieses Lyrikers der Zahl in das Reich der Symbole und der kosmischen Träume, in jene Region, in der die einzelnen Phänomene gleichzeitig Theoreme und Vorzeichen sind, eingedrungen ist, hat sie nur noch ein Hindernis zu überwinden, nämlich das der Materie".* Und mit den „kosmischen" Bildern, in denen man Arp und Ernst entlehnte Formen wiederfindet, erfindet Prampolini gleichzeitig das „Polymaterielle" als Typus einer künstlerischen Produktion in Anlehnung an die verschiedenen Disziplinen der künstlerischen Techniken. In „Natura" (cit.) schreibt er: *„Die neue futuristische und funktionale Architektur erfordert eine ebenso neue und absolute plastische Interpretation der weiten Raumoberflächen; es ist deshalb natürlich, daß einer neuen architektonischen Realität eine angemessene und neue technisch-plastische Realität entsprechen muß. Meine polymateriellen Forschungen, die ich im Jahre 1912 fast gleichzeitig mit meinen Forschungen auf dem Gebiete der Malerei begonnen hatte, erregten damals lebhaftestes Interesse, vor allem bei Ausländern (so bei Picasso und Cocteau, als sie mein Atelier besuchten). In diesen letzten Jahren habe ich meine polymateriellen Versuche in so konkreter Weise realisieren können, daß sie meine zahlreichen Besucher verblüfften ... sie bedeuteten den Beginn einer neuen plastischen Ära, deren Aufgabe es war, die Raumoberflächen um eine neue gefühlsbeladene Dimension zu bereichern. Die polymateriellen Kompositionen sollen in Zukunft die gesamte Wandmalerei ersetzen ... die Materie vergeistigen und sie an den Raumoberflächen, die zu einer Hervorhebung des lebendigen und direkten Kontrastes der Materien selbst dienen, harmonisch orchestrieren ... Das also ist die suggestive und darstellende Kraft der polymateriellen Kompositionen, deren Zukunft unbestreitbar mit den großen konstruktiven Epochen verbunden ist ...".*
Innerhalb aller polymateriellen Bilder der Epoche ist dieses eines der besten Beispiele; es basiert auf einer rigorosen Abstraktion die nicht figurativen Phantasmen huldigt, wie es zum Beispiel in „Der tägliche Automat" oder in „Polymaterie" geschieht.

V. 1930, Biennale von Venedig. 1961, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. 1967, F. MENNA, Enrico Prampolini, Rom, Nr. 85. Nr. 85.

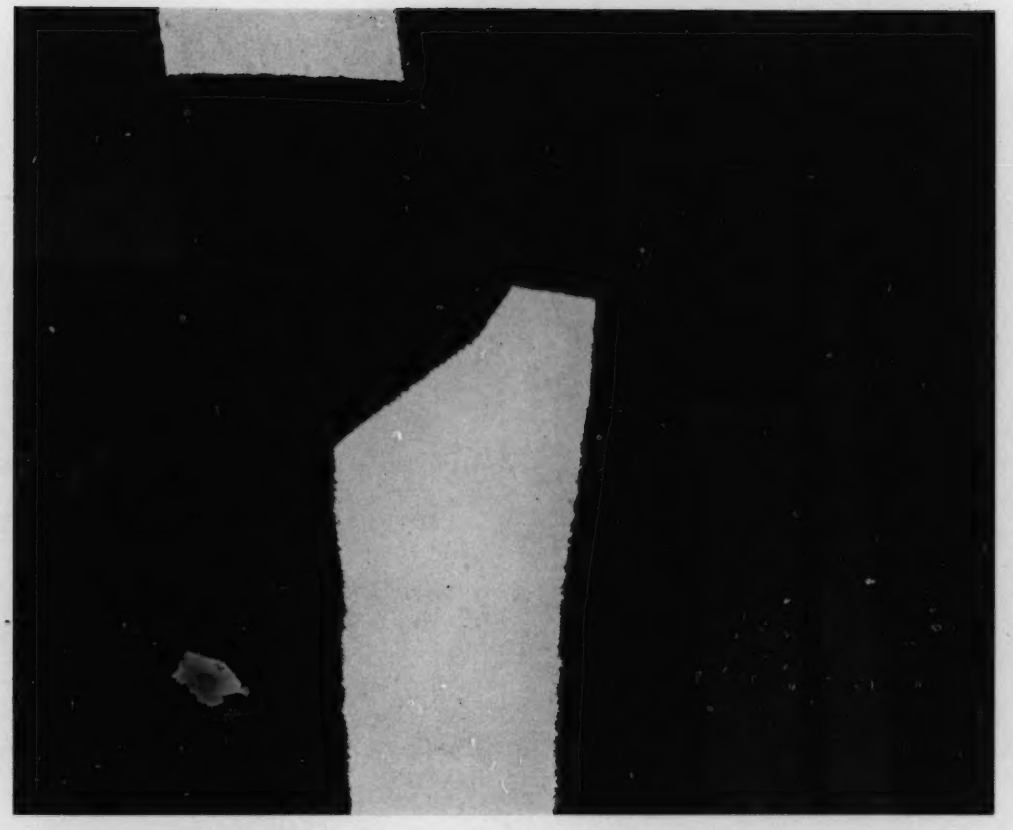


ENRICO PRAMPOLINI
Modena 1894 — Rom 1956
„Apparizioni plastiche" (Plastische Erscheinungen)
Sammlung der Galerie Lorenzelli, Bergamo
Öl und Sand auf Leinwand
H. 80, B. 100
Bezeichnet unten links: E. PRAMPOLINI 53

---

In Rom zum angegebenen Datum entstanden; das Werk ist auch unter den Titeln „Plastische Erscheinung" und „Form-Farbe Synthese" bekannt. Prampolinis Erscheinen in der Kultur Italiens nach dem zweiten Weltkrieg steht ganz im Zeichen seines Bemühens um eine Klärung der linguistischen Begriffe der Abstraktion. Die Querelle des Abstrakt-Konkreten spielt sich im Art Club ab, wo der Künstler die lyrische Abstraktion vor der geometrischen Abstraktion verteidigt, um so die Begriffe der „Abstraction-Création" in ihrer Substanz zur Diskussion zu stellen und um deren Sprache als eine obligatorische Etappe zwischen der Abstraktion vor dem Kriege und der folgenden Abstraktion sichtbar werden zu lassen. Anläßlich der Biennale des Jahres 1954 sagt er: *„Wenn nicht als Vorläufer, so betrachte ich mich jedoch als einer der allerersten Pioniere der italienischen nicht-gegenständlichen Malerei. Da meine Malerei eine absolute Schöpfung darstellt, und das in Hinsicht auf die architektonische Komposition des Bildes sowie in Hinsicht auf die konstitutiven Elemente von Form und Farbe, ist jeder Kontakt mit der Realität ausgeschlossen; die vitale Inspiration ist eine kontinuierliche Variation des Themas „Werden der Materie", das durch einen integralen Formalismus zum Ausdruck gebracht wird. Die Idee der Metamorphose beherrscht die Kompositionselemente, und das Werden einer neuen Welt manifestiert sich durch Entwicklungen, die vom Inneren ausgehen und die sich gegen das Innere mit Hilfe eines begriffsmäßigen Transfigurations- und Transpositionsprozesses projizieren"*. Während Prampolini einerseits als seit langem die Abstraktion praktizierender Künstler zu einem Meister wird, der die jüngeren Generationen beeinflußt, so sind es andererseits diese — vor allem die römische Origine-Gruppe (von welcher später die Rede sein wird) — die ihm einen gewissen Prozentsatz von ihrer expressiven Leidenschaftlichkeit mitgeben; es ist eine Heftigkeit von Künstlern, die vom Nullpunkt anfangen müssen oder die zumindest die Gründe für eine eigene Sprache in total neuen kulturellen Bereichen, also außerhalb einer Tradition suchen. Wenngleich die Kritik geneigter erscheint, Prampolinis Geben zu sehen (so z. B. Burri: Arcangeli, Calvesi), so ist doch die (von Menna vorgeschlagene) These der Rezeption überzeugender und dokumentierbarer.

V. 1954, Biennale von Venedig. 1967, F. MENNA, cit., Nr. 267.



ENRICO PRAMPOLINI
Modena 1894 – Rom 1956
„Calligrafia concreta" (Konkrete Kalligraphie)
Sammlung Dr. Giuseppe Grigillo, Bergamo
Öl auf Holz
H. 100, B. 80
Bezeichnet unten links: E. PRAMPOLINI –55–

---

Das Werk entstand in Rom zum angegebenen Datum und gehörte zuerst der Sammlung Cassuto in Mailand und dann der Galerie „Lorenzelli" in Bergamo an.
Menna sagt: *„Ganz langsam tendiert Prampolinis Malerei zu einer Befreiung ... um sich in Mustern zu konkretisieren, die auf flachlinearen, äußerst gespannten und dynamischen Gleichgewichten beruhen, was man leicht feststellen kann, wenn man die Serie der nach 1950 entstandenen Bilder betrachtet ... in denen der Künstler das im ersten Futurismus beliebte Thema der Gegenüberstellung von Linien und Kraft geradezu wiederaufzunehmen scheint. Aber die für Prampolini typische Neigung zu einem gleichzeitigen Experimentieren der verschiedenen expressiven Möglichkeiten, die sich mit der gewohnten starken Sensibilität für die Materie verbindet, wird um 1950 von dem Künstler in einer Reihe von Versuchen in verschiedenen Richtungen konkretisiert ..."*
Das Bild gehört zu einer Gruppe von Werken, die als „abstrakte Spannungen", „Spaltung von Bildern", etc. bezeichnet werden und der Suche nach einer strukturellen Organisierung des Zeichens gelten.

V. 1956, Galleria del Fiore, Mailand. 1961, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cit. 1967, F. MENNA, cit., Nr. 294.

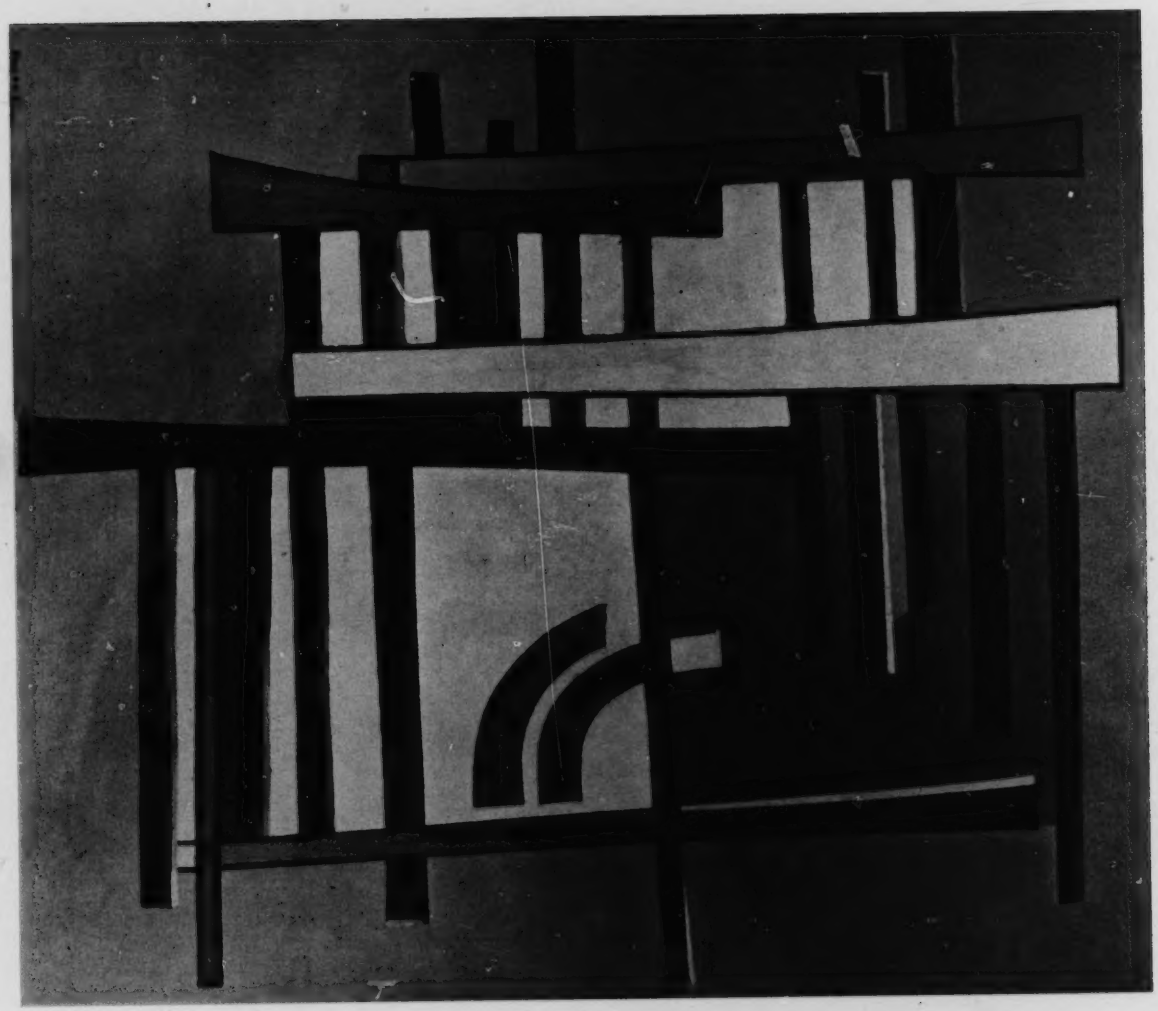
PRAMPOLINI. SF.

ALBERTO MAGNELLI
Florenz 1888 – lebt in Bellevue Meudon (Paris)
„Mesures illimitées n. 2" (Unbegrenzte Maße Nr. 2)
Sammlung des Künstlers
Öl auf Leinwand
H. 125, B. 115
Bezeichnet unten links: Magnelli 51

---

Das Werk ist zum angegebenen Datum in Paris entstanden und gehört zu einer numerierten Serie von „Unbegrenzten Maßen", von denen zwei zum erstenmal auf der Retrospektive von Brüssel ausgestellt werden (Nr. 1 und Nr. 4); der Künstler hat auch bei diesem Bild angegeben, daß es an jener Ausstellung teilgenommen habe; das Werk wird jedoch nicht in dem entsprechenden Katalog genannt. Nachdem der Künstler die Anfänge der Abstraktion mitgemacht hatte (1915–18), gelangte er im Jahre 1934 nach einem erneuten Versuch zur Klärung seiner Sprache, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit für die Nachwuchskünstler des Abstrakt-Konkreten eine sehr große Bedeutung als Wegweiser erhalten wird. 1947 stellt er bei Drouin aus, und Jean Arp widmet ihm eine Monographie, in der er erinnert: *„Während der irrealen Finsternis von 1941 und 1942 bedeutete die Realität der Schönheit für unseren kleinen Zirkel in Grasse der einzige Trost. In diesen Jahren hatte Magnelli eine Fülle von Projekten, die er zur Zeit mit der größten Meisterschaft ausführt."* Degand klärt in der Zwischenzeit die Beziehung zwischen dem vorhergegangenen, darstellenden und nun abstrakten Werk, in dem er beide nicht als einander entgegengesetzt, sondern vielmehr als einander ergänzend versteht; denn, wie die Abstraktion für den Künstler bewußt eine Art der Darstellung bedeutet, so gilt für das erstere Werk, daß es *„wirklich die Schule der Abstraktion ist, die durch die Klassen der Darstellung absolviert wird. Das erscheint sehr eigenartig, aber es ist so. Es ist kein Magnelli von heute, sondern ein Magnelli, der dem von heute den Weg bereitet."*

V. 1964. M. MENDES, Alberto Magnelli, Rom.



ALBERTO MAGNELLI
Florenz 1888 – lebt in Bellevue Meudon (Paris)
„Signification retracée" (Neu entworfene Bedeutung)
Sammlung des Künstlers
Öl auf Leinwand
H. 162, B. 130
Bezeichnet unten rechts: Magnelli 52

---

Das Werk entstand in Paris im Jahre 1952 und wurde zum erstenmal 1954 auf der Retrospektive in Brüssel ausgestellt. Im Vorwort schreibt Léon Degand unter anderem: *„Wir stehen vor einem einzigartigen, sehr persönlichen Werk, das – vielleicht nicht wegen seiner generellen Orientierung (der Aufstieg zur Abstraktion wurde hier bis zu seinen letzten logischen Konsequenzen vorgetrieben) – keine Verwandschaft mit irgedwelchen anderen, großen, zeitgenössischen Werken aufzuweisen hat. Magnelli ähnelt weder Kandinsky, noch Klee, noch Matisse, Picasso, Léger oder Miro. In der Darstellung ist Magnelli ebenso wie in der Abstraktion der Erbe einer ganz anderen Familie, die sehr florentinisch anmutet, und das in einem plastischen Sinne ... in seiner Malerei praktiziert Magnelli mit einer seltenen Standhaftigkeit eine wichtige Form der Höflichkeit: niemals sprechen, um nichts zu sagen."*

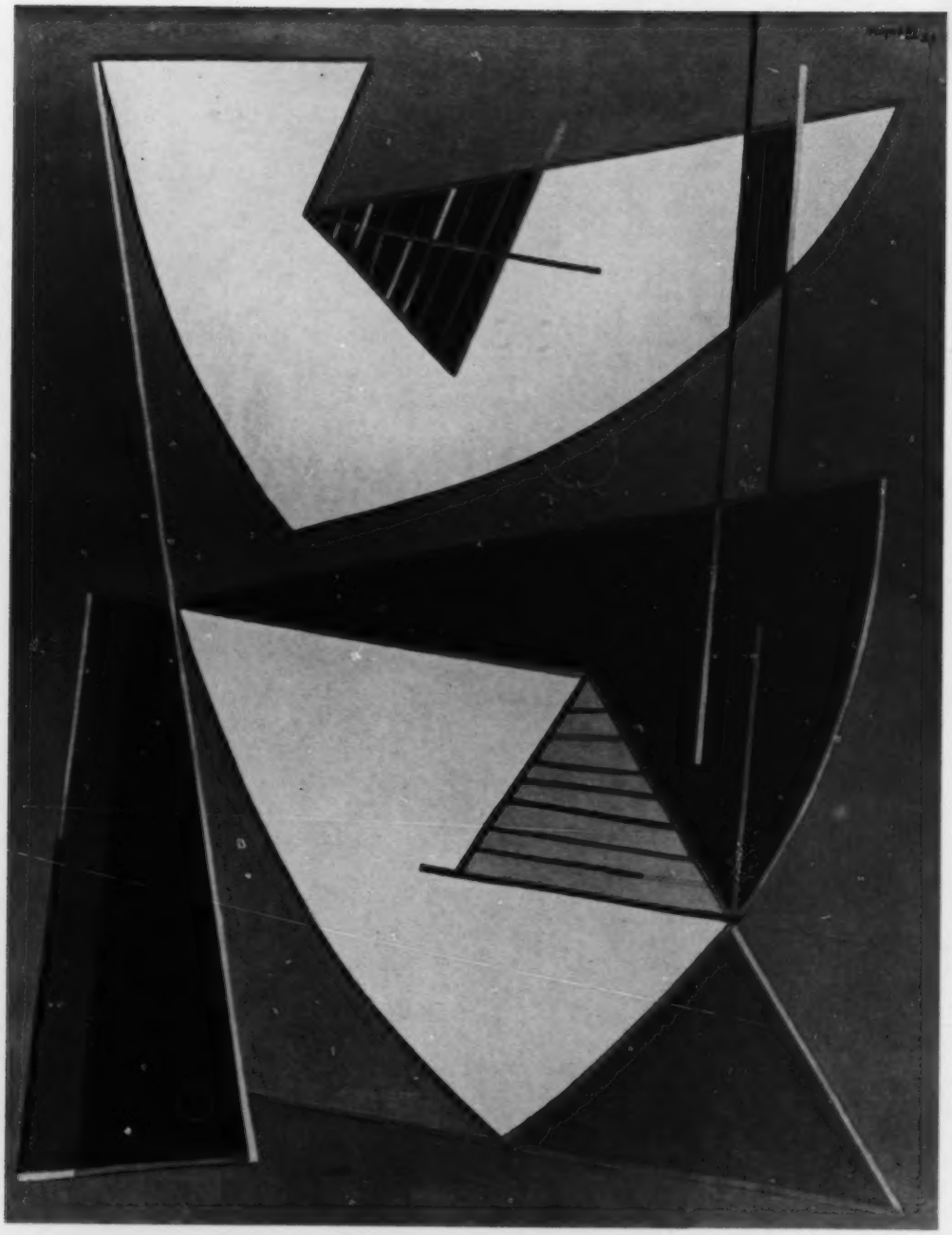
V. 1954, Palais des Beaux Arts, Brüssel.

ALBERTO MAGNELLI
Florenz 1888 — lebt in Bellevue Meudon (Paris)
„Masse pesante" (Schwere Masse)
Sammlung des Künstlers
Öl auf Leinwand
H. 146, B. 114
Bezeichnet oben rechts: Magnelli

---

Entstanden in La Ferrage, Le Plan de Grasse, im Jahre 1958.
Magnellis Poetik, die konstant blieb, wird an einer Äußerung des Künstlers deutlich: *„Es ist leicht, gebogene oder parallele Linien, sichtbare oder imaginäre Formen zu zeichnen. Das Schwierige ist, ihnen Brennkraft zu verleihen und sie ausdrucksvoll zu gestalten."* Anderseits erklärte Argan, w i e der Künstler sein Bild ausdrucksvoll gestaltet: *„In Magnellis Bildern sind Bild und Grund verschieden, aber als formale Einheiten sind sie äquivalent. Fast immer wird das flache und abgeschnittene Bild von einem breiten, regelmäßigen, bandähnlichen Zeichen begrenzt. Die im Impasto armen, jedoch in ihrer Substanz dichten Farben schneiden lange Tonintervalle zwischen den Extremen Weiß und Schwarz. Das Bild mutet geometrisch an, weil es aus einfachen linearen, geraden oder gebogenen Elementen besteht; aber es wird nicht von einem geometrischen Schema repetiert, es impliziert keine geometrische Symbolhaftigkeit des Raumes, sondern es ist nur eine Figur. Figur und Grund bilden Farbzonen, die bis an den Rand gefüllt sind, aber es läuft nicht ein Tropfen über, weil Magnelli ein Gefühl für das Maß besitzt und die Knappheit ebenso wie den Überfluß fürchtet. Die Kompositionsordnung entsteht aus einer schwingenden und asymmetrischen Kompensation in der Dimension und im Profil der Farbenfelder, in den Exkursionen des graphischen Rhythmus und in den Lichtquantitäten der dunklen Töne; und jeder Ton, obgleich er rein ist, entsteht als proportionales Medium zwischen zwei entgegengesetzten Qualitäten. Auf Magnellis graphisch-chromatischen Strukturen könnte man eine ‚Unterweisung' aufbauen, die parallel zu der läuft, die Hindemith für die Musik geschaffen hat, man könnte von tonal-atonalen Werken sprechen. Die Einheit der Oberflächen wird durch die Verzahnung der Farbenzonen wiederhergestellt; so wird nicht nur ein vollkommenes Gleichgewicht erreicht, sondern es wird auch mit Evidenz ein Gesetz des Gleichgewichts demonstriert. Wenn wir die Figuren von dem Grund trennen würden, dann erhielten wir zwei zwar nebeneinanderliegende und äquivalente, jedoch im Wert verschiedene Formen, so wie ein Abdruck und seine Matrize"* (1963).

V. 1959, Galerie de France, Paris.



LUCIO FONTANA
Rosario de Santa Fé, Argentinien 1899 — Lebt in Mailand
„Concetto spaziale" (Raumkonzeption)
Sammlung der Galerie „Blu", Mailand
Löcher in einer gefärbten und gefirnißtem Leinwand
H. 70, B. 84
Bezeichnet auf der Rückseite:
1 fontana Concetto spaziale anno 1951

---

Das Werk entstand in Mailand und bezieht sich auf jene aus durchlöchertem Blech bestehenden „Raumkonzeptionen", die 1952 im „Naviglio" ausgestellt worden sind; sie stellen die erste vollendete Erfahrung einer Überwindung der Kategorien „Malerei" und „Skulptur" und somit die erste konkrete Verwirklichung der Thesen des „Manifiesto blanco" aus dem Jahre 1946 und des „Manifesto tecnico" von 1951 dar. Lesen wir den zweiten Teil des Textes von 1951 und zwar jene neofuturistische, von einer Verherrlichung der Bewegung geprägte Theorie!

*„Das wären die theoretischen Konzeptionen von einer räumlichen Kunst; ich werde nun die technische Seite und ihre Entwicklungsmöglichkeit darlegen, die die vier Dimensionen der Existenz enthält. Die Architektur ist Volumen, Basis, Höhe, Tiefe, Rauminhalt; die ideale vierte Dimension der Architektur ist die Kunst.*
*Die Skulptur ist Volumen, Basis, Höhe, Tiefe.*
*Die Malerei ist Beschreibung.*
*Der Beton revolutioniert (als Mittel) die Stile und die Statik der modernen Architektur. Der dekorative Stil wird von Rhythmen und Volumen verdrängt. Auf die Statik folgt die Freiheit, unabhängig von den Gesetzen der Schwerkraft zu konstruieren ... Diese neue Architektur wird von einer auf neuen Techniken und neuen Mitteln basierenden Kunst abgelöst. Raumkunst, Neon, Fernsehen, die ideale vierte Dimension der Architektur. Gestattet mir einige utopische Gedankengänge zu den Städten der Zukunft: Utopien sind ja die Städte der Sonne und des Lichtes geblieben; die Eroberung des Alls und die Atombombe führen den Menschen dazu, sich Schutz zu suchen. Unterirdische Fabriken werden schon gebaut; es werden Zentren entstehen, die zu einer Vereinigung von Zellen werden könnten; der Mensch wird endlich aufhören, sich in die Schönheit der Natur einzumischen; man spricht in der Kunst von der vierten Dimension, von Raum, von Raumkunst: von alledem hat man vage oder falsche Vorstellungen. Ein durchlöcherter Sack, irgendetwas, das sich gen Himmel richtet, eine Spirale: das ist die illusorische Eroberung des Raumes, es sind Formen, die außer einer, im Raum enthalten sind. Der Turmbau von Babel ist ein uraltes Beispiel für die Anstrengung des Menschen, den Raum zu beherrschen. Die wahre Eroberung des Raumes, die der Mensch erreicht hat, besteht darin, daß er sich von der Erde und somit von der Linie des Horizontes, der Jahrtausende lang die Basis für seine Ästhetik und für seine Proportion darstellte, gelöst hat. Er wird mit der vierten Dimension geboren; das Volumen ist also jetzt mit allen seinen Dimensionen im Raum enthalten. Die erste Raum-Form, die der Mensch konstruiert hat, ist das Luftschiff. Seit der Herrschaft über den Raum konstruiert der Mensch die erste Architektur der Raum-Ära: das Flugzeug. Mit diesen in Bewegung befindlichen Raum-Architekturen wird man die neuen Phantasien der Kunst zum Ausdruck bringen.*
*Es bildet sich eine neue Ästhetik: leuchtende Formen, die durch den Raum gleiten. Bewegung, Farbe, Zeit, Raum: das sind die Begriffe der neuen Kunst. Im Unterbewußtsein des Menschen von der Straße herrscht eine neue Lebensauffassung; die Schöpfer beginnen langsam, aber unaufhaltsam mit der Eroberung des Menschen von der Straße.*
*Das Kunstwerk ist nicht ewig, der Mensch und seine Schöpfung existieren in der Zeit. Wenn der Mensch nicht mehr ist, geht das Unendliche weiter."* (1. Internationaler Kongreß der Proportionen, IX. Triennale von Mailand, 1951.)

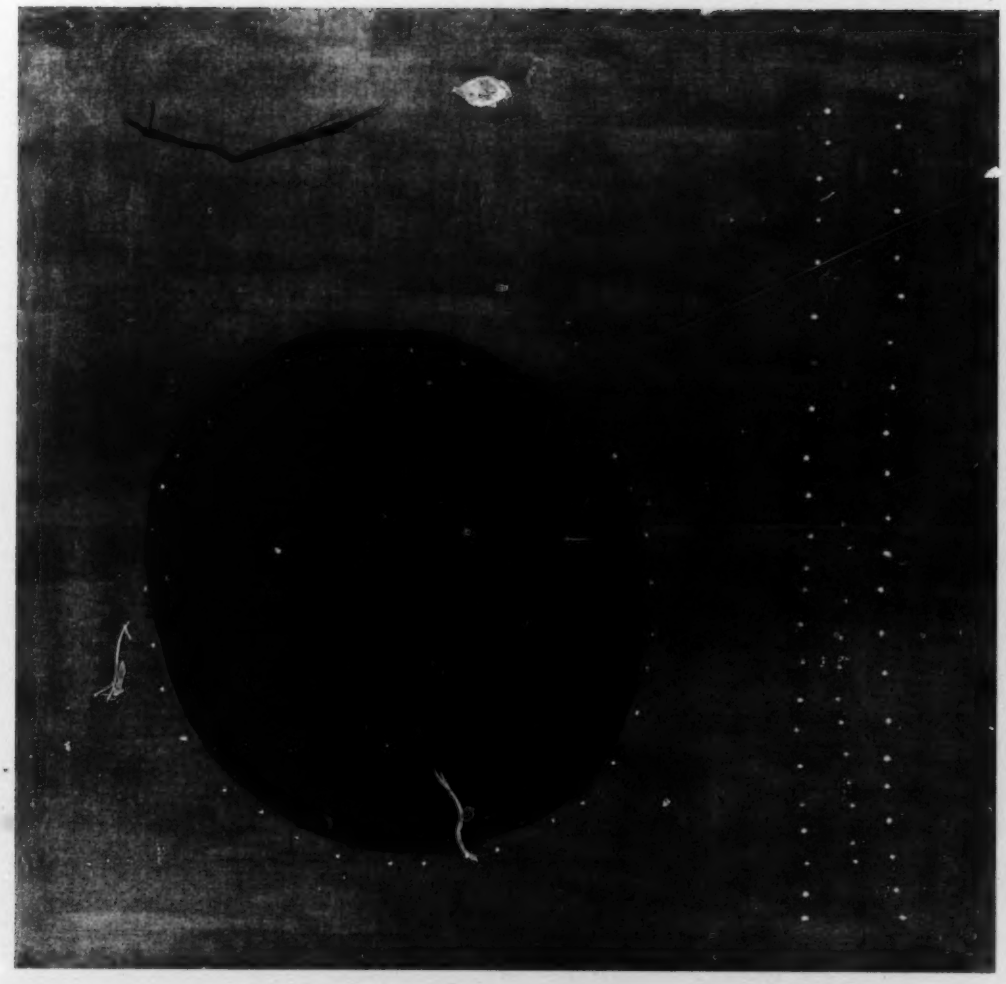
V. 1961, M. TAPIE', Devenir de Fontana, Mailand.

LUCIO FONTANA
Rosario de Santa Fé, Argentinien 1899 – Lebt in Mailand
„Concetto spaziale – Forma" (Raumkonzeption – Form)
Sammlung der Galerie „Marlborough", Rom
Löcher und Kollage aus Graffito-Leinwand auf mit Tusche gefärbter Leinwand
H. 150, B. 150
Bezeichnet unten rechts: 1. fontana 58

---

Auf Grund seiner Thematik knüpft dieses Werk an einer Gruppe von Arbeiten an, die anläßlich der Einzelausstellung auf der Biennale von Venedig im Jahre 1958 gezeigt worden ist. Dorfles sagte über sie Folgendes aus: *„Auch unser Künstler hat das reiche Ölfarbenimpasto verbannt, das so oft die Leinwand vieler Zeitgenossen beschwert; er hat stattdessen beweisen wollen, daß man auch mit den einfachsten Mitteln (nämlich mit einer stark verdünnten chinesischen Tusche) einen großen optischen Effekt erreichen kann. So bearbeitete er große Leinwandflächen mit kaum moirierenden, delikaten Farbtönungen und auf diesen weiten und blassen Oberflächen zeichnet er mit fast magischer Sicherheit seine ‚Zeichen': dünne Linien, kalligraphische Züge oder Löcher, jene mittlerweile berühmt gewordenen Löcher, die man oft verlacht und die man im Volk als einen bloßen Scherz und als eine Kaprice betrachtet hat. Es handelt sich jedoch nicht um Scherze und noch nicht einmal um Erfindungen, die dazu dienen sollen, die Kunst zu revolutionieren. Fontanas Löcher stellen nur platische Elemente dar, ähnlich also wie die polymateriellen Zonen bei Prampolini, die Glasscherben bei Fontana selbst oder bei Baj sowie die reliefartigen und eingeschnittenen Verputzarbeiten von Tapies; es sind negative plastische Elemente wegen jenes Fehlens von Oberflächen, das der Konkavität vieler moderner Skulpturen entspricht und das Gegenteil des eigentlichen Reliefs bedeutet"* („Letteratura", Mai–August 1958).
Auf der gleichen Biennale im Jahre 1958 wurden einige „Gartenskulpturen" ausgestellt, von denen Dorfles sagt: *„... auch diese Plastiken zeigen eine alte Abstammung von denen in Messing, die der Künstler bereits damals im Jahre 1935 geschaffen hatte, als er als einziger abstrakter Bildhauer Italiens Formen entwarf, die noch heute wegen ihrer ‚Neuheit' und wegen ihres ermahnenden Charakters Verwunderung erregen ..."* Fontanas Raumbegriff läßt in Form einer Alternative eine rein verstandesmäßige und eine empirisch-naturalistische Auffassung erkennen: diese letzte Auffassung, die in dem hier gezeigten Werk zum Ausdruck gebracht worden ist, geht auf Fontanas erste abstrakte Erfahrungen, die Terracotta-Arbeiten aus den Dreißiger Jahren, zurück; die andere entsteht in der Lichtumgebung von Wood des Jahres 1948, durch die erneute Meditation über den Futurismus und in der Annäherung an die Ästhetik der „Geste".

V. 1966, Walker Art Center, Minneapolis.



LUCIO FONTANA
Rosario de Santa Fé, Argentinien 1899 — Lebt in Mailand
„Concetto spaziale" (Raumkonzeption)
Sammlung Galerie „Blu", Mailand
Sechs Schnitte in bemalter Leinwand
H. 80, B. 100
Bezeichnet auf der Rückseite: l fontana „Concetto spaziale" 1959

---

Es ist eines der ersten Werke mit Schnitten, die 1959 beginnen. In den „Schnitten", die oft den Untertitel „Warten" tragen, steht der Begriff „Zeit", ebenso wie der Begriff „Bewegung", über dem des „Raumes". Über die Geschwindigkeit und Leichtigkeit in Fontanas Werk schrieb Lawrence Alloway (anläßlich der Einführung zu einer Einzelausstellung bei „Martha Jackson" in New York im Jahre 1961): *„... Es gibt da ein Problem im Herzen von Fontanas Werk, aber das hat nichts mit einer Übung in schöpferischer Kunst oder mit irgendeiner Schwierigkeit zwischen Künstler und Werk zu tun. Ganz im Gegenteil, es scheint mir, als ob sich das problematische Element als ein Teil des vollendeten Werkes ausnimmt ... Zweideutigkeit ist ein werkimmanentes, lebhaftes und entscheidendes Kriterium, das alle seine Arbeiten kennzeichnet. Geschwindigkeit in der Ausführung paart sich mit Frische im Ausdruck; beides sind Faktoren, die Fontana sehr lieb sind. Er löst die Idee des Kunstwerkes, das Spuren einer qualvollen Schöpfung trägt, zugunsten des klaren und prägnanten Zeichens. Wie Whistler (der glaubte, daß jede unter Anstrengung erfolgte Aufzeichnung aus einem Kunstwerk verbannt werden müsse) und Mathieu strebt er nach einem harten und unqualifizierten Merkmal. Bei Fontana bedeuten Aufschub und Revision keinen Beweis für Vermittelung, sondern sie markieren Vergeßlichkeit und Scheitern. Fontanas Zweideutigkeit hat mit dem Status des Kunstwerkes zu tun. Seit jeher hatten die Künstler der Art Nouveau die dekorativen Künste expressiv und die expressiven Künste dekorativ gestaltet. Dieses Überschreiten der traditionellen Grenzen der schönen und angewandten Künste stellt Fontanas zentrales Thema dar. Einige von seinen Arten, die Grenzen von Malerei und Skulptur, von schönen und angewandten Künsten zu ignorieren sind zum Beispiel: Malereien auf seltsamgestalteten Rahmen, die das gewöhnliche Rechteck sprengen; Keramikscherben und Metallfarben, die der Oberfläche eine skulpturähnliche Solidität verleihen; schließlich verschiedene Stiche und Schnitte, die buchstäblich Raum erzeugen, indem sie die bemalte Oberfläche öffnen.*
*Es ist zum Teil seine Randaktivität, die den Werken eine gewisse Eleganz verleiht; eine Ausdehnung der künstlerischen Freiheit in einen unerwarteten Raum und gleichzeitig ein Wagnis, eine Gefahr, die Pomphaftes unterdrückt, ebenso wie seine Technik eine mittelmäßige Reinheit unterdrückt. Was geschieht, ist, daß die Eleganz selbst Lyrik und Problematik schafft; von demselben Geist war Mallarmé beseelt, als er für eine Modezeitschrift schrieb."*

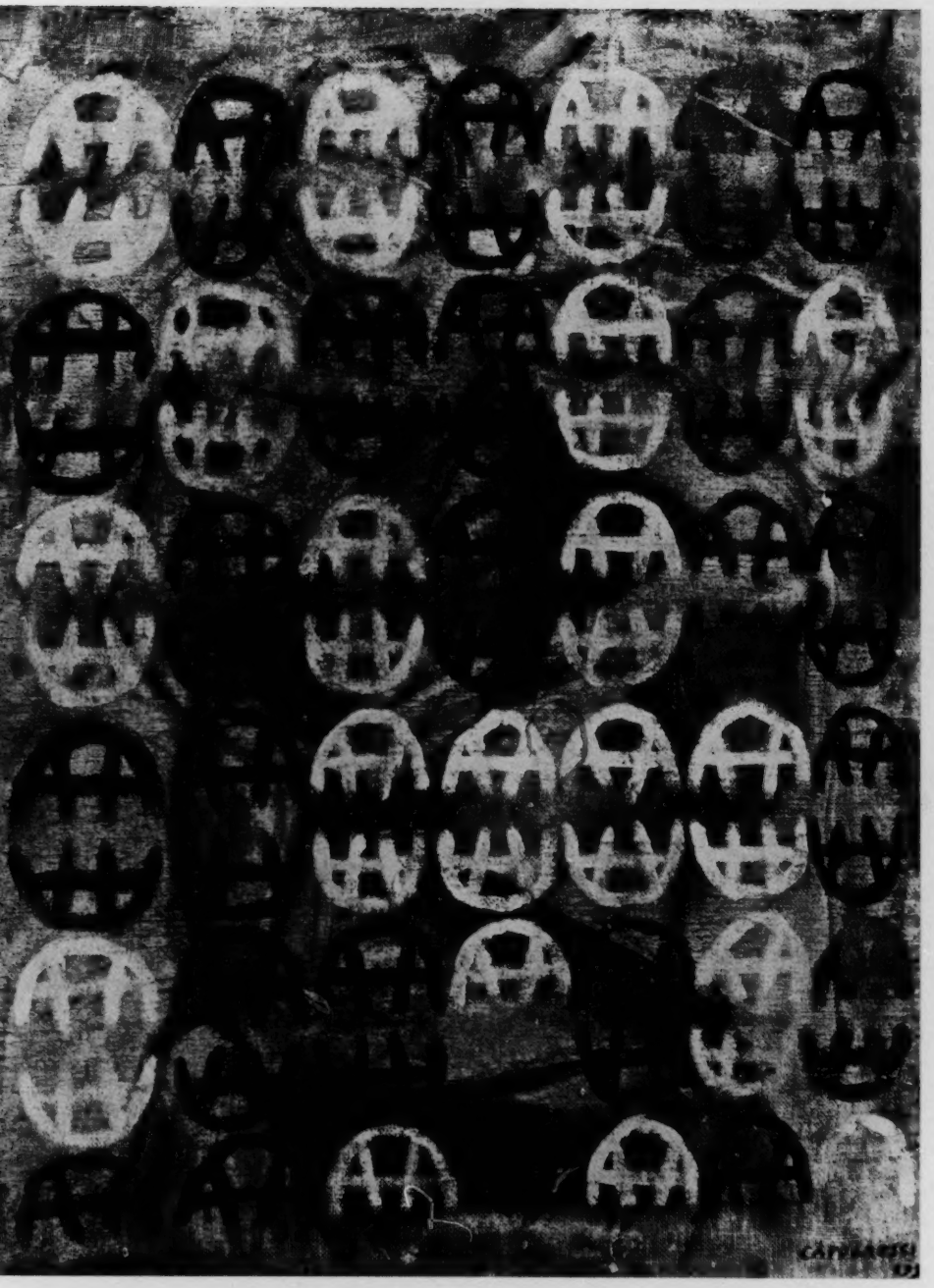
V. Fontana, Edizioni della Conchiglia.

GIUSEPPE CAPOGROSSI
Rom 1900 – Lebt in Rom
„Superficie 339" (Oberfläche 339)
Sammlung des Künstlers
Öl auf Leinwand
H. 61, B. 46
Bezeichnet unten rechts: Capogrossi 1950

---

Das Werk entstand in Rom im Jahre 1950 oder 1951 und gehörte zuerst Ettore Colla, dann zu der Sammlung Lorenzini in Mailand, von wo es in das Atelier des Künstlers zurückkehrte. Es stammt aus den Anfängen der abstrakten Periode und ist das erste Werk, in dem die Farbe wiederkehrt, vielleicht aus einem inneren Zwang heraus, dem Manifest der Origine-Gruppe zu gehorchen, das eine ‚Beschränkung der Farbe auf eine einfachste und prägnante Ausdrucksfunktion" verlangt. Capogrossi gelangt zur Abstraktion durch einen Prozeß, der von der natürlichen Form herreduziert (ein Vorgang, der sich, wie bereits erwähnt, mit Mondrians Evolution vergleichen läßt); nach den Gründen für diesen Übergang fragte sich Corrado Cagli in seiner epochemachenden Einführung (bei Capogrossis erster abstrakter Ausstellung in der Secolo-Galerie in Rom im Jahre 1950): *„Capogrossis letztes Werk ist in Hinsicht auf seine Natur und seine Bedeutung äußerst beunruhigend; um es zu erforschen, hielt ich meine psychoanalytische Betrachtung für angebracht, weil eine Malerei, die nicht mehr einem Geschmack, sondern einer Funktion obliegt, in diesem Babel von Meinungen und von sich widersprechenden Strömungen bei dem Lichte der Logik und mit dem Zirkel der Wissenschaft gemessen wird. Wer in der Vergangenheit Capogrossis malerische Aktivität verfolgt hat, wer sich an den grundlegenden Beitrag zur Bildung der „Römischen Schule" und an die außergewöhnlichen Palettenfähigkeiten erinnert, die seinen Namen auf dem Gebiet der tonalen Tendenzen berühmt machten, der kann heute sein jüngstes Werk nicht sehen, ohne es als beunruhigend zu bezeichnen ... Beunruhigend oder aufheiternd ist, so möchte ich meinen, die Tatsache, daß man vor den Resultaten einer tiefen Bewußtseinskrise und vor den Früchten einer Selbstkritik steht, die so erbarmungslos ist, daß sie jenseits aller eigenen menschlichen Interessen die Wunde des Strebertums in dem leeren Labyrinth einer bürgerlichen Kunst zu offenbaren vermag.*
*Festzustellen, welche Motive und Ereignisse ein so tiefes psychisches Trauma verursacht haben können, ist nicht meine Aufgabe, aber die Geschichte, die wir dabei sind zu leben, bietet ein an Motiven und Ereignissen reiches Repertoire, das psychische Traumata und Bewußtseinskrisen in jedem Menschen provozieren kann, der ein Bewußtsein und eine Psyche besitzt.*
*Das, worauf ich in Capogrossis Werk hinweisen möchte, ist eine gewisse Unterteilung in einen symptomatischen und in einen symbolischen Zyklus, wobei der erste a-typisch und der zweite typisch ist; den Übergang von dem einen zum anderen gilt es zu analysieren. Der erste, symptomatische Zyklus, der den Künstler berühmt gemacht hat, ist meiner Meinung nach die Frucht von Unterdrückungen, die die Entwicklungen der ersten, bereits zum Ausdruck gebrachten Anfangselemente behinderten, und die einer hedonistischen, irrtümlich erwachsenen Art und einem sensualistischen Impuls der als Sublimierung der libido verstandenen Malerei ein gewisses Plasma verliehen. Der zweite, symbolische Zyklus, von einer äußersten Notwendigkeit der Freiheit und Funktion bewegt, enthüllte sich anfangs vermutlich unter den falschen Aspekten einer antimalerischen Eingebung und eines Impulses der Selbstverletzung, bis daß er in den mit einem hartnäckigen Automatismus wiederholten Kadenzen unbewußt den ‚unserer' Anfänge sondieren konnte."*

V. 1958, Galerie Leo Castelli, New York. 1961, Galerie XXe Siècle, Paris.

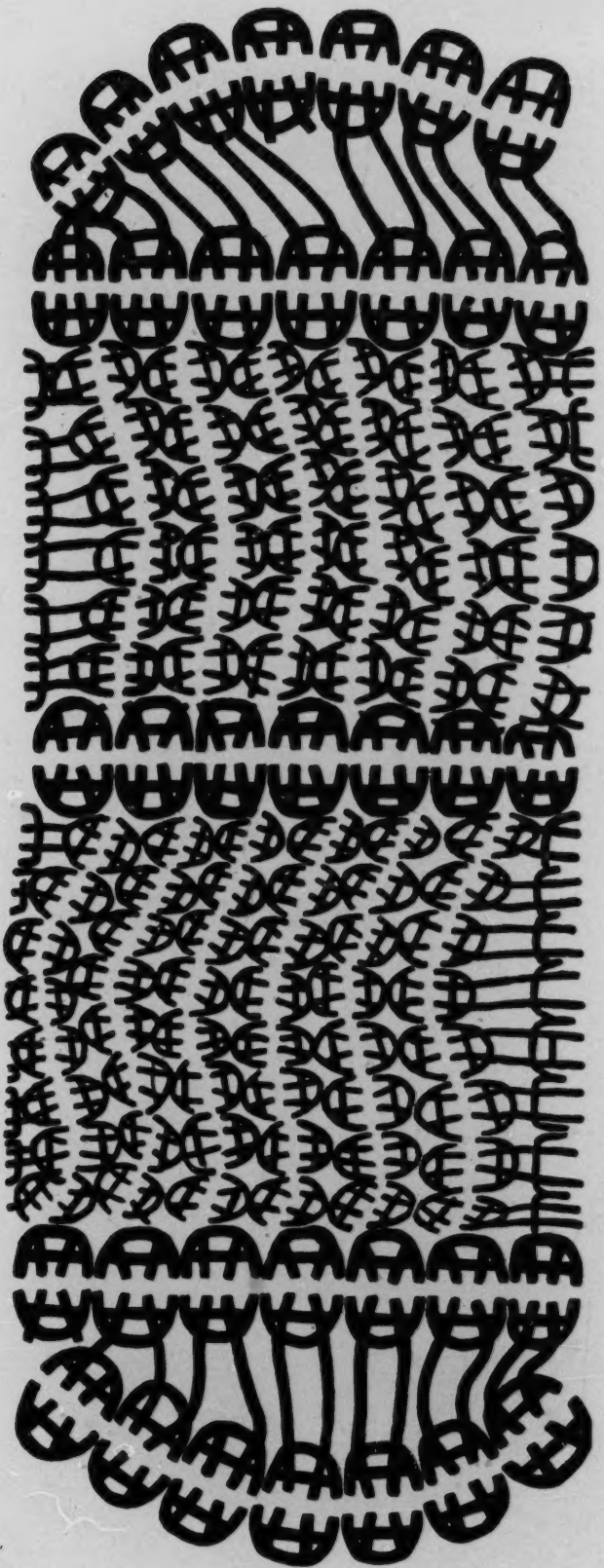


GIUSEPPE CAPOGROSSI
Rom 1900 – Lebt in Rom
„Superficie 107" (Oberfläche 107)
Sammlung Architekt Luigi Moretti, Rom
Öl auf Leinwand
H. 225, B. 85
Nicht signiert

---

1953 in Rom entstanden. Ein klassisches Werk von Capogrossi, in dem die Bedeutung des Gewebes auf Grund der Evidenz und der geglückten Widergabe sichtbar wird. Fagiolo schlägt folgende Interpretation der „Ränder" in Capogrossis „struktureller" Komposition vor: *„Wenn es wahr ist, daß jedes einzelne seiner Bilder kein Fragment, sondern eine in sich geschlossene Struktur darstellt, wenn es wahr ist, daß alles Zeichen und das Zeichen alles ist, dann ist es notwendigerweise wahr, daß das Bild einen geschlossenen Rahmen braucht und daß der Rahmen aus Zeichen gebildet sein muß ... Diese gerade Linie des Rahmens wird durch verschiedene „Zeichen" rekonstruiert, nämlich durch verschiedene Kurvenfragmente. Wie Klee vom Punkt zur Linie gelangte, so gelangt Capogrossi zur Linie, indem er noch vom Zeichen ausgeht, das sich so am Ende und am Anfang des Prozesses befinden muß. Und der Rahmen wird zu einem Damm für das Zeichen, der mit Hilfe des Zeichens erhalten wird; es ist ein „halt" Sagen, mit ein und demselben Mittel."* (Rapporto Sessanta, Rom 1966.)
Die Jahre 1953/54 sind der Augenblick, als Tapié eine „andere" Interpretation von Capogrossis Werk gibt: *„Die wirklich andere Kunst, die sich uns in Werken der Notwendigkeit und von wesentlich aktueller Botschaft enthüllt, wie es eben die Werke Capogrossis sind, braucht keine Doktrinen von Plato, Thomas von Aquin, Luca Pacioli oder Spinoza; sie sucht ihre Theorien vielmehr bei Évariste Galois, Cantor, Peano, Fréchet, Nietzsche, in den Manifesten des Dadaismus, bei Hilbert und bei Lupasco. Eine erneute Betrachtung der neuen künstlerischen Strukturen, der in der aktuellsten Malerei entfesselten Rhythmen und Räume, sowie eine Vereinigung der Theorien der einzelnen Gruppen mit den hyperkomplexen und transfinalen Quantitäten und mit den topologischen Kontinuitäts- und Nähebegriffen erlaubt uns einen mühelosen Eintritt in betäubende und schwindelerregende Bereiche, die jene Pioniere des ‚Generalisierten Formlosen' evoziert haben und in denen das Abenteuer unserer Zeit zu leben ist, das Namen wie Pollock oder Capogrossi trägt ..."* (Biennale von Venedig, 1954). Die jüngste Interpretation des Werkes von Capogrossi, die die Kritik gegeben hat (Argan, Fagiolo), ist „strukturalistischer" Art; man spricht von einer *„Poesie im technischen und strukturellen Sinn, als metrische Bewegung oder rhythmisches Gewebe, die dem Wort und der Formel insoweit vorausgeht, als sie Zeichen ist, das in einem Kontext steht und somit bezeichnend wird. Das Zeichen ist also nicht von Natur aus, sondern auf Grund seiner Position bezeichnend"* (Argan, 1968). Eine solche Interpretation gestattet nicht nur die Anwendung von Begriffen wie „Feld" und „Kontinuum", die sich auf die künstlerische Sprache beziehen, sondern sie ermöglicht auch, die Bedeutung des „Schmuckes" in Capogrossis Bild wiederzufinden, wenn man *„die Rückkehr der Form zum Zeichen, die rhythmische Wiederholung und Kontinuität und die Praxis einer armen Technik"* analysiert.

V. 1954, Galerie Spazio, Rom. 1968, G. C. ARGAN – M. FAGIOLO, Capogrossi, Rom.

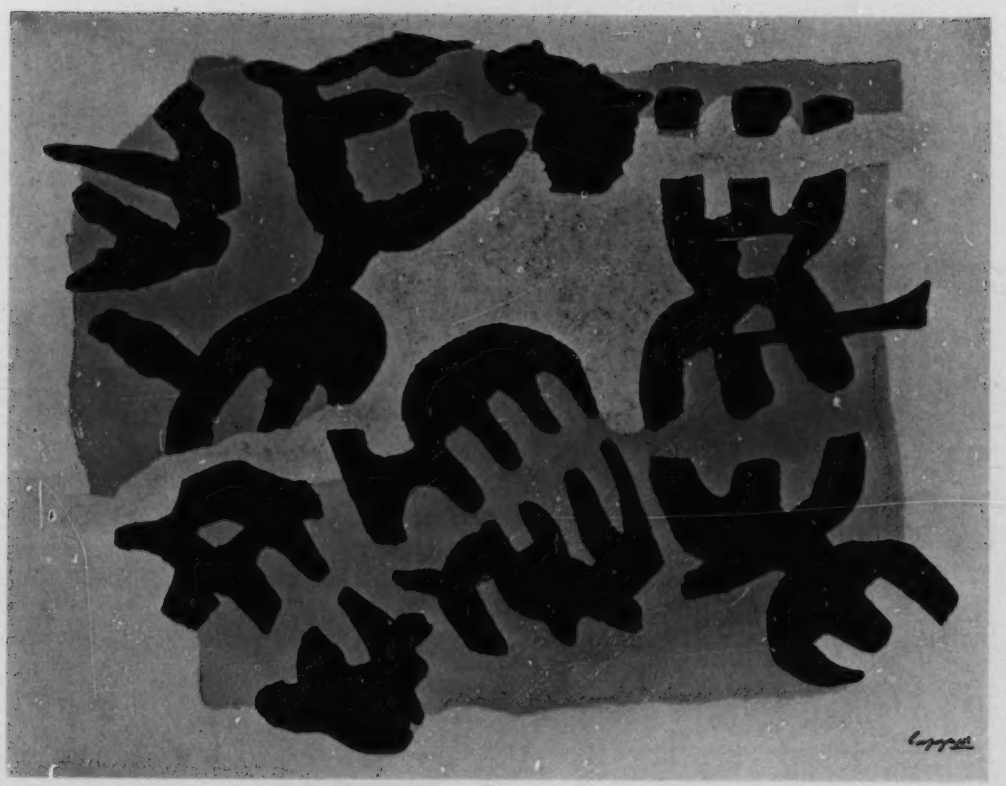


GIUSEPPE CAPOGROSSI
Rom 1900 – Lebt in Rom
„Superficie 333" (Oberfläche 333)
Sammlung der Galerie „Il Naviglio", Mailand
Öl auf Leinwand
H. 206, B. 260
Bezeichnet unten rechts: Capogrossi

---

Dieses 1959 in Rom entstandene Werk stellt eine der außergewöhnlichsten, jedoch nicht unhäufigen Abschweifungen des Künstlers dar, die aber stets im Rahmen seines zeichenhaften Alphabetes verbleiben. So registriert dieses Bild, wie ein Zersplittern der Struktur in der Materie; die Zeichen erscheinen entgliedert und zerstreut. 1960 schrieb Argan: *„Jetzt erscheint uns Capogrossis Forschen als ein behutsames Vortasten mit erhobenen Händen, um den Raum zu sondieren: vielleicht besteht die Intention dieser Malerei gerade darin, zu demonstrieren, daß vor uns keine leere Perspektive, sondern ein praktikabler Raum, eine Situation befindet. Es gibt immer eine Stelle, nah oder fern, an der die Ebene zur Oberfläche und das Zeichen oder Signal zur Form wird. Und da es eine Stelle gibt, muß es auch einen Augenblick geben, in dem die Oberfläche den Reiz der Signale wie Bilder zurückweist, die sie eben auf Grund ihrer Raumnatur dazu anregen, sich zu organisieren und als Situation und Form zu bekennen, die der Raum hic et nunc annimmt."*

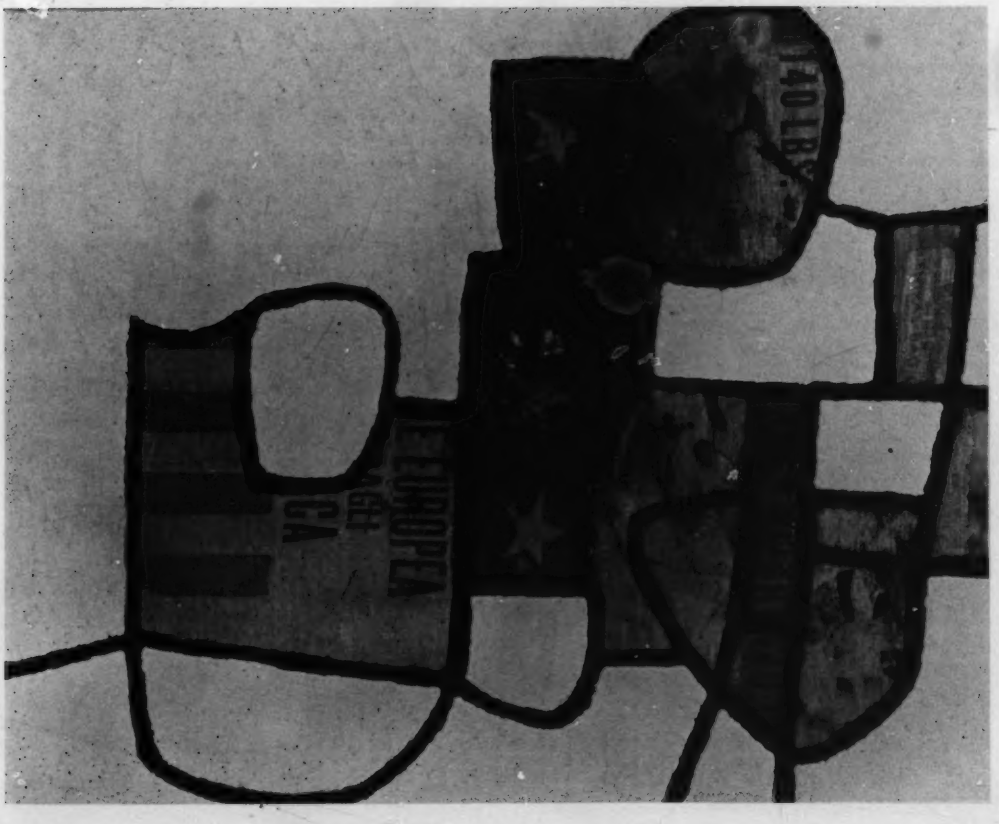
V. 1959, Quadriennale d'arte, Rom. 1968, G. C. ARGAN – M. FAGIOLO, cit.



ALBERTO BURRI
Città di Castello (Perugia) 1915 — Lebt in Rom
„S Z 1, '49"
Sammlung des Künstlers
Ölmalerei und Kollage (Sackfragmente) auf Leinwand
H. 40, B. 58
Bezeichnet auf der Rückseite: Burri 49

1949 in Rom entstanden. Burri hatte fünf Jahre vorher in einem Konzentrationslager in den Vereinigten Staaten mit dem Malen angefangen; im Jahre 1947 hatte er in Rom zum erstenmal ausgestellt, nachdem er den Arztberuf endgültig aufgegeben hatte. 1949 nimmt er an dem Pariser Salon des Réalités Nouvelles teil; Christian Zervos besucht ihn in seinem Atelier in Rom und wählt ein Werk aus (einen „Teer"), das in einer Sondernummer der „Cahiers d'Art", die Italien gewidmet ist, reproduziert werden soll (1950).
Zur Geschichte und zur Interpretation des Bildes äußert sich Cesare Brandi: *„Wenn man von der Materie absieht, so gibt es bis hier nichts, was sich von den kubistischen Kollagen mit ihren Zeitungsausschnitten, Buchstaben, Zahlen und Etiketten unterscheiden würde. Wenn wir das Bild damals gesehen hätten, so hätten wir wahrscheinlich kaum ein Mehr entdeckt. Aber es ist einige Zeit vergangen, und wir vermögen die Vorgeschichte dieser groben, mit Charakteren versehenen Leinwand zu rekonstruieren. Da Burris Malerei entstand, um die Muße auszufüllen, mußte der Sack durch Zufall in seine Hände geraten: Burri drehte ihn um und malte darauf. Dann versuchte er ihn in seinen Schriften „zurückzuerobern": es war noch eine Art, die ihn im Rahmen einer gesicherten, darstellenden Tradition zeigte, die vom Kubismus zum Dadaismus führte. Diese Annahme bleibt in Burris Malerei, aber es ist nun so, daß der Einschub derart vorgenommen worden ist, daß er beim bloßen Anschauen die geschichtete und jeweils sich durch dringende Struktur der kubistischen Kollage vereitelt. Eine schwere Umrandung umgibt die Sackstücke sowie die anderen unregelmäßigen Zonen. Der Effekt ähnelt ein wenig dem Blei, das die Kirchenfenster zusammenhält und es ist ein Effekt, der beabsichtigt, die Malebene als ein transparentes Diaphragma zu definieren." „Die gesamte, sogar die beste Kritik hat die Bedeutung unterstrichen, die die Kollage für Burris Werk besitzt; es ist so, als ob Burris Malerei geradezu aus der Kollage heraus geboren sei. Eine sorgfältige Sichtung der Bilder ... zeigt jedoch das Gegenteil, nämlich daß Burri stufenweise zu einer Wiederentdeckung der Kollage gelangt ist, und nicht etwa, daß er von ihr ausgegangen ist. Die Wiederentdeckung der Kollage bedeutet aber auch eine Isolierung der Materie. Die Materie isolieren bedeutete für Burri das Gegenteil jenes Operierens, das zuerst Braque, dann Picasso, Gris und Boccioni die verschiedenen Materiale suchen ließ ..."* Das Werk dokumentiert unmißverständlich die programmatische „tabula rasa" von Burris Malerei auf der Ebene kultureller Bezüge und außerdem den frühreifen Beginn von Untersuchungen auf dem Gebiet der Materie und der Gestik, der eine entscheidende Initiative nicht allein für Italien selbst, sondern auch für die gesamte Welt darstellen dürfte. Hinsichtlich des kompositionellen Reichtums und der Organisierung der Maloberfläche ist es jedoch möglich, die Bilder Burris mit neoplastischen Werken zu vergleichen. Als Burri in Houston ausstellte, sagte Sweeney zum Beispiel: *„Man ist überrascht, wenn man in Warschau hört, daß dort der verstorbene De Stijl-Künstler Piet Mondrian und Burri als die beiden Modelle aus der Reihe der westlichen Künstler betrachtet werden"*. Vielleicht ist es jene „Subtraktionsmethode" in Burris Schöpfungsprozeß, die Analogien zu Mondrians neoplastischem Verfahren aufweisen kann. In einer seiner äußerst seltenen Poetikdeklarationen hat Burri behauptet: „Es würde mir leichter fallen zu sagen, was nicht gemalt werden braucht, was nicht zum Malen gehört und was ich manchmal mit Genugtuung in meiner Malerei ausschließe".

V. 1963, The Museum of Fine Arts, Houston. 1963, C. BRANDI, Alberto Burri, Rom.


140LBS
EUROPEA

ALBERTO BURRI
Città di Castello (Perugia) 1915 – Lebt in Rom
„Grande Sacco, 1952" (Großer Sack)
Sammlung Domenico Modugno, Rom
Assemblage aus geflicktem Sackleinen und mit Acryl-Farbe bemalter Leinwand
H. 150, B. 250
Bezeichnet unten rechts: Burri

---

Das Werk entstand 1952 in Rom; es wurde aus Protest gegen seine Kollokation von der Ausstellung des Art Club in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom im Jahre 1953 zurückgezogen. Es ist einer der ersten vollendet ausgearbeiteten Säcke, die nach einem zweijährigen Studium zu den Materien („Teere", „Schimmel") und zur Manipulation der Leinwand („die Buckel") entstanden sind. Es ist auch der Moment, als Burri auf kulturellem Gebiet Wahlverwandtschaften mit anderen römischen Avantgarde-Künstlern, wie Colla und Capogrossi, findet. Die „Origine"-Gruppe, die jene im Jahre 1951 gründeten, fordert in ihrem Manifest eine *„antidekorative Kunst, die sich jedweder gefälligen Anspielung auf eine Ausdrucksform enthält, die nicht die einer demütigen und konkreten Sammlung ist."* Die Zeitschrift dieser Gruppe, „Arti Visive", die ein seltenes Beispiel von kulturellem Bewußtsein und Kritizismus darstellt, wird die erste Interpretation von den „Säcken" geben; Emilio Villa meint (Nr. 4-5, 1953): *„Ich denke an Burris große Erfindung; das Dunkle, die Dunkelheit, endlich ist sie gewagt worden, aus der Tiefe hat man sie hervorgeholt, aus der Tiefe der anderen Farben, man hat sie durch sehr ausdrucksvolle Verwachsungen gebildet: die Existenz der Welt in einem reinen Zustand, sie wurde fast zur Eleganz, zu einer im Herzen der Materie gedachten Leichtigkeit, und zwar vor der Einheit und vor den Trennungen; die Risse im nicht Eindeutigen wurden geschwind, aber mit Würde, durch Nähte geschlossen: es ist die Arbeit eines von seinen sozialen Beziehungen entbundenen Arztes, eines antiken Arztes, der um die wirkende Kraft der Wolle und des Leinen weiß: nicht umsonst ist Alberto Burri Arzt gewesen und nun Chirurg geworden, von viel größerer Virtuosität und von einer selten präzisen Freiheit, und das, nachdem er nicht wahrnehmbare Planimetrien von im Asphalt oder in infantilen Labyrinthen begrabenen Städten entworfen hatte."* Burri arbeitet vor allem von 1952 bis 1957 an dem Thema der „Säcke" und an dem komplementären „Lumpen"-Thema, indem er eine einfache Anordnung von weiten, von „Rändern", „Wunden", „Horizonten" (das sind die von der Kritik häufig vorgeschlagenen Bilder) limitierten Felder mit einer detallierteren und eingehenderen Behandlung der Oberflächen variert. In dem hier gezeigten Werk sind die malerischen „Topoi" nicht sehr zahlreich, sie kommen nicht ununterbrochen zum Vorschein, sie haben keine Bereicherungspunkte, sondern erscheinen isoliert, statisch und feierlich.

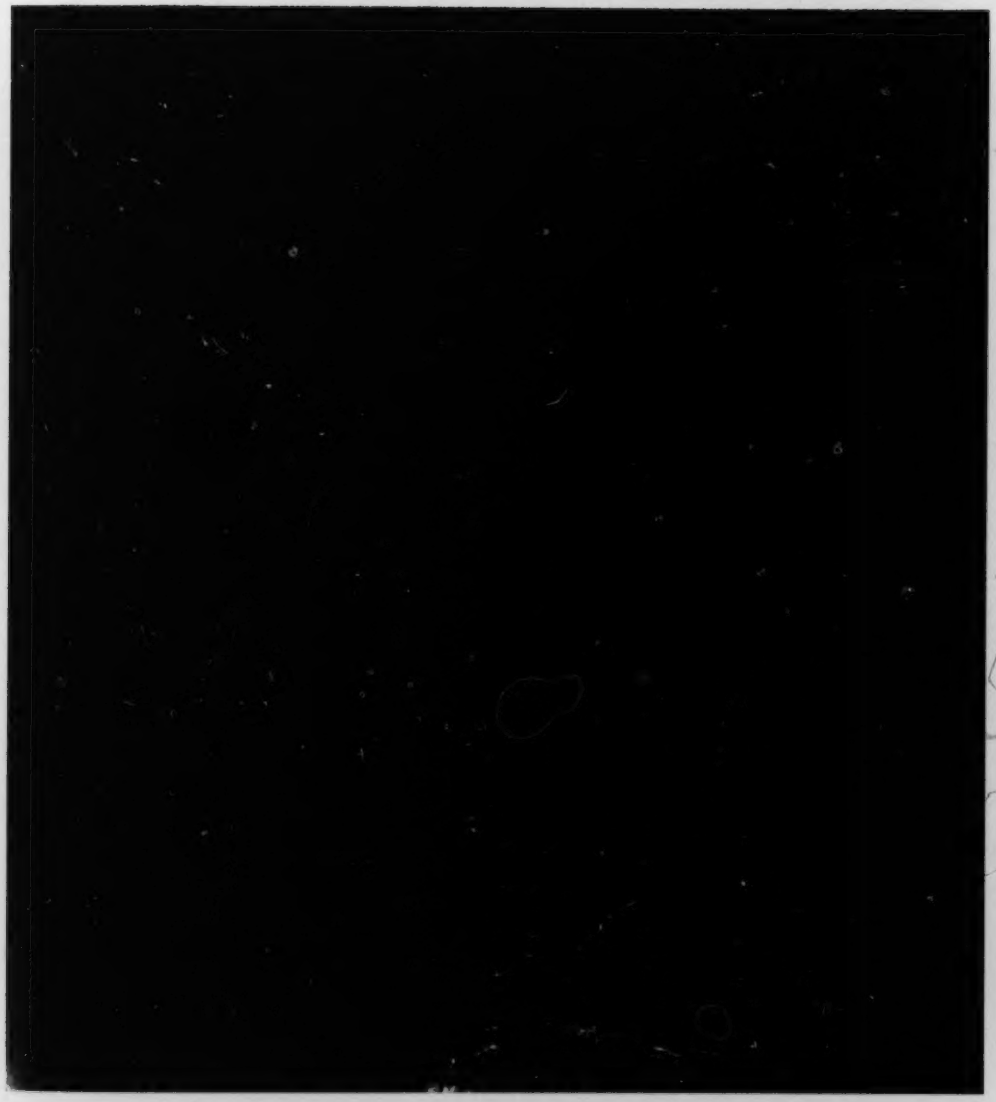
V. 1960, Biennale von Venedig, Einführung von G. C. ARGAN. 1963, C. BRANDI, cit.

ALBERTO BURRI
Città di Castello (Perugia) 1915 — Lebt in Rom
„Rosso plastico" (Kunststoff rot)
Sammlung des Künstlers
Verbrennung auf Kunststoff, aufgeklebt auf Leinwand, die zum Teil mit Acrylfarbe bemalt ist
H. 135, B. 118
Bezeichnet auf der Rückseite: Burri 64

---

1964 in Rom entstanden. Im Jahre 1961 hat der Künstler damit begonnen, ein neues Material zu verwenden: transparenten oder undurchsichtigen Kunststoff, der im zweiten Fall rot ist. Er beschäftigt sich besonders mit dem undurchsichtigen und schweren Kunststoff, den er in einer Weise auf die Oberfläche des Bildes aufschichtet oder zerdrückt, die an die Arbeitsmethode seiner „Lumpen"-Bilder erinnert. Was die Verbrennung anbelangt, so handelt es sich hierbei, wie Brandi gesagt hat, um ein Thema, das den Künstler von Anfang an interessierte, nämlich von den „Kratern" aus dem Jahre 1948 bis zu den „Verbrennungen" (verkohltes Holz) und bis zu den geräucherten „Eisen". In einem reinen Zustand bleiben sozusagen Burris Farben, deren Erscheinen in den vorangegangenen Werken eine besondere Bedeutung zukam: Rot, Schwarz, Weiß, Farben der Zerstörung und des Todes.
Argan schrieb: *„Die Figur der Verbrennung, der Innbegriff der Zerstörung, hebt sich rein und isoliert von der Leere ab ... Wie sonderbar es auch anmuten mag, alles was von dem Material übrigbleibt ist eine Zeichnung. Vielleicht ist das nicht alles ... der Maler will mit dem Licht operieren, als sei es ein Material, das nicht edler, erlesener und reiner als jedes andere ist; es stimmt, allerdings daß nichts empirischer und handgreiflicher ist als dieses Licht, das in den Spannungen kriecht und in den Runzeln dieser amorphen, zugleich faulen und gereizten Materie eingepreßt lebt. Wie stets, bildet das Licht auch hier Raum; aber es verbindet sich keine metaphysische Bedeutung und keine abstrakte Idee mit diesem entmythologisierten Raum, der sich darauf beschränkt, in lebendigem Rot hervorzuleuchten, das Schwärz zu ergründen oder in transparenten Schleiern zu verharren. Was hieraus resultieren muß, ist eine intellektuelle Operation des Zeichnens, aber sie findet jenseits des Raumes, und nicht in ihm, statt: und zum ersten Mal bildet der Raum nicht mehr die Szene, sondern das Parkett. Deshalb die Löcher, die durch die Flammen entstanden sind und großen, gähnenden Mäulern ähneln; sie reißen sich nicht zum Raum, sondern zum Nichts hin auf ... Ein manieristisches Werk, das, genau wie bei Pontormo und bei Rosso, seine brillanten Fäden über dem Abgrund einer historischen Leere ausbreitet."*

V. 1967, Museum Boymans von Beuningen, Rotterdam; diese Ausstellung wurde in Darmstadt wiederholt.

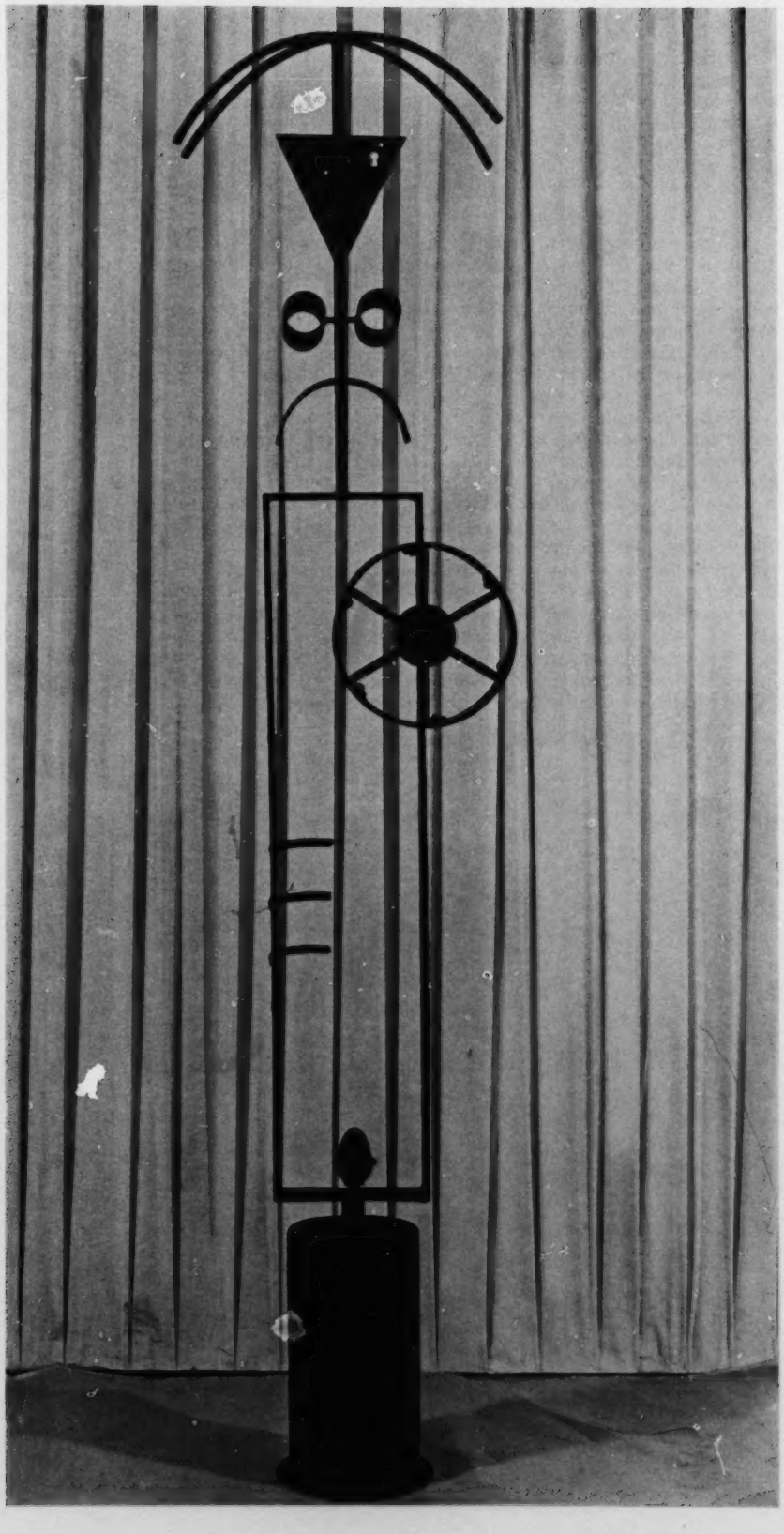


ETTORE COLLA
Rom 1899 – Lebt in Rom
„Pigmalione" (Pygmalion)
Sammlung der Galerie Christian Stein, Turin
Assemblage von Alteisenstücken, elektrisch verschweißt
H. 201
Bezeichnet auf der Basis: E-COLLA 1951 (vor kurzem signiert)

---

Das Werk entstand in Rom und gehörte dem Künstler bis 1967. Es fällt in die „Origine"-Periode; es ist der Moment, als jene im Jahre 1949 gegründete Gruppe zur „Fondazione Origine" wird und eine eigene Galerie sowie die Zeitschrift „Arti visive" (seit 1952) gründet, um so die kulturelle Terminologie der internationalen Abstraktion der Nachkriegszeit in Italien einzuführen. Grundlegend wirkt sich für Colla der Bezug zu David Smith aus. Collas Plastiken, zu denen als erste Werke „Pygmalion" und „Kontinuität" gehören, lassen sich nicht einfach durch Termini wie „assemblage", „ready-made" oder „objet trouvé" spezifizieren; es handelt sich vielmehr um eine Art „abstrakte" Skulptur, wobei dieser Begriff nicht als Gegenteil von „figurativ", sondern als Gegenteil von „naturalistisch" zu denken ist. In Wirklichkeit konstruiert der Künstler tatsächlich „Figuren" und mit Hilfe einer gewissen Ironie greift er nach den ikonographischen Elementen der einzelnen Materiale und transponiert sie auf eine allegorische Ebene. Alloway hat es folgendermaßen ausgedrückt: *„eine Winde, ein Torschloß und Röhren werden zu Pygmalion ... Es mag sein, daß der Ursprung generalisiert oder präzisiert wird, der essentielle Bezug wechselt nicht. In der Annahme, daß die Gegenstände trotz des Inhaltes des neuen Kunstwerkes ihre Historizität behalten, gefällt es ihm, daß die Gegenstände nicht mit ihm beginnen. Er demonstriert die Ausgangs- und die Endpunkte seiner Kompositionselemente und gleichzeitig deren Ursprung sowie deren Bestimmung. Die Geschichte ihrer Funktionen existiert weiter, Colla will sie nicht auslöschen. Die werden auch weiterhin durch das charakterisiert, was sie vorher gewesen sind. Sein Gefühl für die Form und der daraus resultierende Klassizismus ermutigen diesen Dualismus."* Zu Collas poetischen Konzeptionen ist sein Artikel „Arte astratta come percettività" (in „Arti visive", 8–9, 1954) zu konsultieren, oder man sollte den Mechanismus des Gedichtes „bill" (ebendort veröffentl.) analysieren: *„bill / sprang besser als ein pferd / als hund / bill / lief schneller als ein hase / als hund / bill / flog wie eine schwalbe / als hund / was für ein hund bill / was für ein pferd bill / was für hase bill / was für eine schwalbe bill / ein pferd trat ihn / ein hase biß ihn / eine schwalbe entführte ihn / armer / bill.* Zu dem hier gezeigten Werk schrieb Colla: *„Um das Bild Pygmalions, des mythischen Künstlers und Geliebten der Venus, zu vervollständigen, habe ich zwei Rohre benutzt, die die angesichts eines Wunders vor Erstaunen aufgerissenen Augen darstellen sollen, und das dreieckige, alte Hängeschloß soll das mythische Geheimnis hüten."*

V. 1953, Universität Mailand, Gargnano sul Garda (Katalog nicht auffindbar). 1955, VII. Quadriennale, Rom. 1960, L. ALLOWAY Ettore Colla, Rom.



ETTORE COLLA
Rom 1899 — Lebt in Rom
„Ipnotica" (Hypnotische)
Sammlung des Künstlers, Rom
Assemblage aus altem Eisen, zusammengeschweißt und zum Teil umgearbeitet
H. 38,5, B. 49
Nicht signiert

---

1966 in Rom entstanden, in einem Augenblick, als sich der Künstler hauptsächlich mit kleinen Dimensionen beschäftigt (Einzelausstellung in der Galerie „La Medusa" in Rom).
Das Werk beweist nicht nur *„eine konstruktivistische Strenge, die von Tatlin und von Rodschenko herkommt, die jedoch allmählich an Gewicht zunimmt, indem sie von Picasso und Gonzales Inhaltserfahrungen aufnimmt, die von einer tieferen Dramatik und von einer beabsichtigter anspielenden Ausdruckskraft zeugen"* (Argan) sondern man findet hier auch *„das ‚Präsenz'-Element, das das ‚darstellende' Element ersetzt. Es muß klar sein, daß diese Skulpturen nichts ‚darstellen', denn es handelt sich um unabhängige Personifizierungen. Sie besitzen eine Gegenwärtigkeit, d. h. ein eigenes Leben, das sich emblemartig zwischen strengen Koordinaten, auf fest umrissenen Ebenen und festen Gleisen abspielt."* Calvesi meint auch: *„Eine derart schematische Forderung nach einem Gebot und die Notwendigkeit, in einem Kontext zu komponieren, der die abstrahierende Funktion eines formalen Webstuhls besitzt, erklärt auch, warum Colla nur Gegenstände von dem gleichen Material, nämlich von Eisen, sucht: die Homogenität dieses Materials ist ebenso notwendig wie die Komposition für die Einheit von Bild-Idee, also für die Transposition des Objekts, für seine Schwerelosigkeit."* (Einführung auf der Biennale von Venedig im Jahre 1964.)

V. 1966, Galerie „La Medusa", Rom.

PIERO DORAZIO
Rom 1927 — Lebt in Rom und New York
„Verso il raffreddamento" (Abkühlung)
Sammlung Prof. Adriano Buzzati Traverso, Neapel
Öl auf Leinwand
H. 130, B. 100
Bezeichnet auf der Rückseite:
Piero Dorazio „Verso il raffreddamento" 1960

---

Das Bild entstand in Rom 1960 und stellt einen besonders glücklichen Moment in Dorazios Aktivität dar, der im Jahre 1960 einen eigenen Saal auf der Biennale von Venedig zugesprochen bekommt und den Tursi-Preis gewinnt. Dorazio debütiert unmittelbar nach dem Kriege in der abstrakten römischen „Forma"-Gruppe (s. Turcato und Accardi), um dann zehn Jahre lang sein Repertoire der abstrakten Kunst zu verfeinern. Seine Aufmerksamkeit gilt zuerst vor allem historischen Modellen (Kandinsky, Balla und in gewisser Hinsicht der Konstruktivismus), schließlich mit sicherer Intuition aktuellen und authentischen Kulturbeziehungen und zwar mehr denen von amerikanischer als denen französischer Prägung, also weniger zum Formlosen als zum „non-objective" tendierenden Beziehungen. Deshalb gehört Dorazio von 1959 bis 1962, also gerade in einem Augenblick, als sich die Krise des Formlosen verschärft, zu den wenigen italienischen, ja europäischen Künstlern, die die Malerei als das Instrument einer internationalen, aktuellen Sprache anzuwenden vermögen, ohne dabei traditionelle Techniken par excellence, wie die Ölmalerei, zu vernachlässigen. 1959 schreibt Argan: *„Wenn ich daran denke, daß die Kunst das Produkt einer kritischen Haltung ist, zumindest ist das bei wenigen zur metaphysischen Spekulation geneigten Kulturen der Fall — und ich stütze mich hierbei auf die Autorität eines Sir Reynolds — dann muß ich als eine höchst positive Eigenschaft von Piero Dorazios Malerei die Tatsache erachten, daß sie durch einen technisch-kritischen Prozeß produziert wird, der auf der Oberfläche des Bildes wie durch eine Glasscheibe hindurch erkennbar ist. Ich glaube sogar, daß Dorazios Intention gerade darin besteht, so zu wirken, daß das Endresultat, nämlich die letzte Form des Bildes, nur als Verifizierung der Richtigkeit des Prozesses seine Gültigkeit erlangt; dies mag manchem als eine schwere Grenze vorkommen, aber diese Grenze zeigt uns eben, daß die Absicht des Künstlers darin besteht, eine Ästhetik zu konstruieren und zu beweisen, daß ein Kunstwerk, in dem Modell, in dem es verwirklicht wird, eine Ästhetik zur Geltung bringt. Es ist also eine Malerei, die als eine rigorose Wissenschaft verstanden wird und die in diesem Sinne eine Antithese zur Neoromantik des „informel" darstellt, zu dem sie eine dialektische Alternative darstellt. Aber ihre Neuheit besteht eben darin, daß sie Wissenschaft quia Malerei sein und nicht Imitation von Thematiken und Prozessen der offiziellen Wissenschaft sein will ... Es geht somit nicht darum, zu entdecken, zu welchen Neuerungen das Einführen anderer, wissenschaftlich aktuellerer Techniken in die Malerei führen kann, sondern es liegt daran zu demonstrieren, wie die Technik der Malerei, wenn sie kritisch und mit absoluter Genauigkeit verstanden wird, eine weitere Entwicklung auf der Basis ihrer eigenen Prämissen erfahren kann und zwar soweit, bis sie die Definition von Werten oder noch nicht erreichten Wertabstufungen erlangt."*

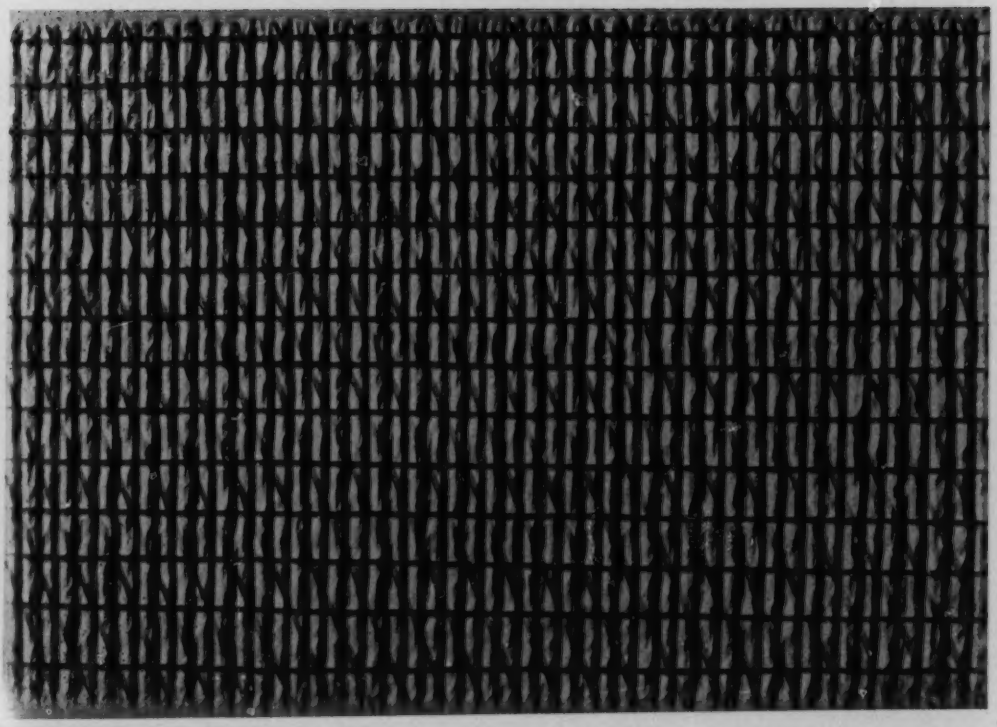
V. 1961, Biennale von Tokyo.

PIERO DORAZIO
Rom 1927 – Lebt in Rom und New York
„Vigore" (Kraft)
Sammlung Dr. Giuseppe Cohen, Turin
Ölfarbe auf Leinwand
H. 67,5, B. 93,5
Bezeichnet auf der Rückseite: Dorazio 64 „Vigore"

---

Das Werk ist zum angegebenen Zeitpunkt in Rom entstanden und dokumentiert Dorazios jüngste Thematik, nämlich den Verzicht auf die Mikrostruktur zugunsten einer andersartigen Widergabe des Binoms Farbe-Licht, das durch neue rhythmische Faktoren (die in späteren Bildern noch deutlicher werden) komplizierter erscheint. Seit 1964 hat man den Namen Morris Louis sehr oft im Zusammenhang mit Dorazio erwähnt; Maurizio Fagiolo hat diese Beziehung folgendermaßen kommentiert: *„... abgesehen davon, daß Louis nicht dieselben Probleme wie Dorazio hat (er verzichtet zum Beispiel auf die Transparenz), sind auch die Ausgangspunkte und somit auch die Zielsetzungen verschieden. Louis schlägt immer eine Malerei der Aktion und der Geste vor, während Dorazio den Gestaltungsprozeß in den Vordergrund stellt; Louis handelt intuitiv, und Dorazio überlegt ..."* Fagiolo kommentiert ein Bild, das deutliche Bezüge zu „Vigore" aufzuweisen scheint, nämlich „Jeu écossais V." (1963) und unterstreicht die demonstrative Bedeutung, die dieses letzte Bild Dorazios besitzt: *„Dorazio will den Betrachter nicht mit den strahlenden Kunststücken einer szenotechnischen Optik angreifen oder in Verlegenheit bringen, sondern er will ihm erklären, warum er in jener oder in einer anderen Weise reagiert und er will ihm vor allem zeigen, wie das Bild gemacht ist".* (Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Dorazio. Rom, 1966). 1964 überschlägt sich der Prozeß, den Murilo Mendes im Jahre 1962 sehr wirksam synthetisch zusammengefaßt hatte: „Ein Bild von Dorazio ist ein anderes Bild von Dorazio in schönerer Ausführung". Dorazios außergewöhnliches „à rebours" publiziert das Projekt zum ausgeführten Werk.

V. 1965, Galerie „Il punto", Turin.



GIULIO TURCATO
Mantua 1913 – Lebt in Rom
„Composizione in nero" (Komposition in Schwarz)
Sammlung Vana Caruso, Rom
Ölfarbe auf Leinwand
H. 194, B. 113
Bezeichnet unten rechts: TURCATO

---

1958 in Rom entstanden: De Marchis: *„Das Raster-Motiv scheint sich nunmehr in ein anderes aufzulösen, das bei Turcato immer häufiger auftreten wird, nämlich das der monochromen Oberfläche als formaler Wert, die die in der Vergangenheit auf tonalen, neokubistischen oder rhythmischen Schemata basierende Komposition ersetzt: von diesen Schemata einer abstrakten Komposition gelangt Turcato zu einer abstrakten Oberfläche, auf der bisweilen isolierte Formen in einer kostbaren Farbe erscheinen, die ein Äquivalent für seltsame Blumen oder Edelsteine darstellen. Turcato ist auch von jener Art Schrift auf weißer Fläche entfernt, die einige seiner Werke glücklich charakterisiert hatte: das prunkvolle Schwarz dieser „Komposition" ist selbst Zeichen."* Turcatos Geschichte beginnt kurz vor dem Krieg, sie berührt den „Fronte Nuovo" im Jahre 1946 und durchläuft, angefangen von Magnelli, das gesamte Kapitel der Nachkriegsabstraktion, um bis zur Biennale von Venedig im Jahre 1958 eine volle Sprachintensität zu erreichen. De Marchis: *„Die oft häßlichen, um die Mitte der Fünfziger Jahre entstandenen Bilder präludieren den herrlichen Arbeiten von 1957–58 und der folgenden Jahre, in denen Turcato in Berührung mit dem Formlosen ... seine Malkapazität verifiziert, um das Problem der Realität des Kunstwerkes zu lösen.*
*Die Hypothese, von der Turcato in seiner Malerei ausgeht, ist unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten. Einerseits ist die Malerei eine Art zu Schöpfen, oder vielmehr eine Art, innerhalb der Grenzen einer spezifischen Technik Maler zu sein. Die Malerei ist also in diesem Sinn nichts zu Erfindendes, sondern etwas an sich Existierendes, das sich von anderen Verhaltungsweisen unterscheidet: eine Malerei-Malerei, in der Turcato alle linguistischen Erfindungen der Nachkriegszeit synthetisieren vermochte, um so sich selbst treu zu bleiben, ohne zuerst an der Krise der klassischen Abstraktion und später an der des Formlosen teilzunehmen. Dieses an sich der Malerei wird also als technische Grenze des malerischen Schaffens, nicht als Repertoire von Modellen und Formen und noch weniger als Surrogat oder Ersatz für die Realität akzeptiert: es handelt sich also nicht um eine sklavische Technik, sondern um eine Technik, innerhalb deren Grenzen der Maler Bilder als Modelle und als Realität produziert. So versteht man auch, warum Turcato dem Handwerk immer eine so große Bedeutung zugemessen hat; er erklärte ausdrücklich, daß zwei Drittel der Kunst durch die Technik geschaffen werden und daß der Maler, nur wenn er Herr über die Technik ist, eine Emotion durch ein Bild erzeugen kann; denn die Technik stellt eine Begrenzung dar, die die Regel und somit die Möglichkeit einer exakten Vision schafft. Anderseits manifestiert und bewahrheitet sich diese Technik, in der Geschichte, ja sie stellt sogar eine ihrer Komponenten dar. Dieser historische Charakter der Malerei als Sprache, wobei Geschichte als Realität und nicht als normative Antike zu verstehen ist, bedeutete für Turcato eine äußerst akute Forderung nach Modernität, die ihn seit der kulturellen Erneuerung der unmittelbaren Nachkriegszeit dazu führte, auf Grund der europäischen Erfahrung die sprachlichen Quellen der modernen Tradition im Bewußtsein der Autonomie der Malform wiederzuerkennen, wiederzufinden und wiederaufzunehmen; für ein notwendiges Ergebnis dieser Tradition hält er die Abstraktion, die er als ‚den Stil einer Epoche' bezeichnet. Er meint damit die sprachliche Basis der modernen Sensibilität, die Möglichkeit, eine neue Realität zu bezeichnen und nicht etwa eine resümierende oder abstrahierende Reduktion der darstellenden Kunst."*

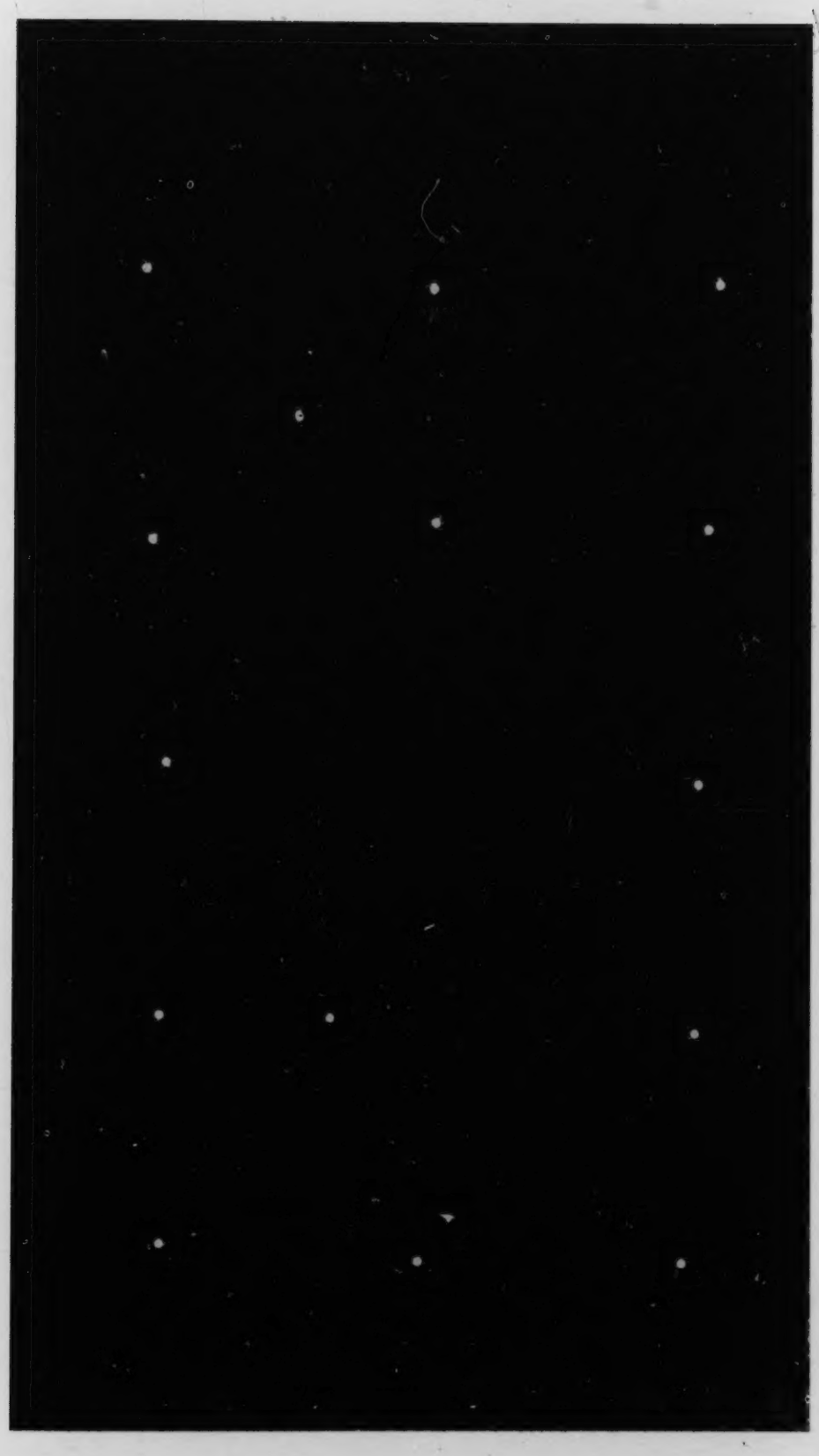
V. 1958, Biennale von Venedig. 1968, G. DE MARCHIS, Giulio Turcato, Venedig.

GIULIO TURCATO
Mantua 1913 — Lebt in Rom
„Coi tranquillanti" (Mit Beruhigungsmitteln)
Sammlung Vana Caruso, Rom
Ölmalerei und Kollage aus Dragées auf Leinwand
H. 194, B. 113
Bezeichnet oben rechts: Turcato

---

1961 entstanden. De Marchis: *„Es ist ein Exemplar aus einer sehr zahlreichen Serie ähnlicher Kompositionen, deren Erscheinen Skandale erregte. Das räumliche Interpunktionselement wird durch das Anbringen einer bestimmten Anzahl von einander gleichen Kapseln oder Dragées auf der Oberfläche konstituiert. Es könnte sich sehr wohl um einen mit Sternen übersähten Himmel oder um ein Archipel handeln, wenn man nicht eine Komposition aus Beruhigungspillen vor sich hätte: wenn man Turcato nach dem Grund fragt, so antwortet er, daß alle Leute sie ja benutzen würden, und daß er so auf den Gedanken gekommen sei, sie zu einem Bild zu machen. In Wirklichkeit wird der Gegenstand aus dem täglichen Leben nicht in der Weise des surrealistischen dépaysement seiner eigentlichen Bestimmung entzogen, sondern man handelt auf der Basis der Überzeugung, ja bisweilen von einer Wette ausgehend, daß die andere und totale Wahrheit der Malerei im Bild Gebrauchsgegenstände als Elemente der Vision zu absorbieren vermag."*

V. Die ersten Kompositionen mit Beruhigungspillen, die der Künstler noch heute wiederholt, wurden bei der Einzelausstellung in der Galerie „Canale" in Venedig im Jahre 1961 gezeigt. Es war nicht möglich festzustellen, ob das hier gezeigte Werk an jener Ausstellung teilgenommen hat. 1968, G. DE MARCHIS, cit.



CY TWOMBLY
Lexington, Virginia 1929 — Lebt seit 1957 in Rom
„Untitled" (Ohne Titel)
Sammlung Baron Giorgio Franchetti, Rom
Kitt, Bleistift und Pastell auf Leinwand
H. 144, B. 195
Bezeichnet auf der Rückseite: Cy Twombly 1957 (Untitled)

---

Im Jahre 1957 entstanden. Von jenem Zeitpunkt an bleibt der Künstler, der bereits seit 1952 in Europa und in Italien gewesen war, definitiv in Rom, um zu einem wichtigen Exponenten zu werden, der in jener künstlerischen Umgebung übersetzt und natürlich dabei in entsprechender Weise verändert wird. Seine Ausbildung hatte Twombly in den Vereinigten Staaten in der Atmosphäre des *Action Painting* und zwar zu der Zeit erhalten, als der *new dada* aufkam; seine Poetik wird bei seiner Ankunft in Rom in der von einer Gruppe junger römischer Maler geleiteten Zeitschrift „L'Esperienza Moderna" (Nr. 2) folgendermaßen umrissen: *„... Die Realität des Weißen mag in der Dualität der Empfindung existieren (als die vielfache Besorgnis des Wunsches und der Angst). Weißes kann der klassische Zustand des Intellektes oder ein neoromatisches Gebiet der Erinnerung sein, oder es kann eine symbolische Weiße wie die von Mallarmé sein. Die exakte Implizierung wird niemals analysiert werden können, aber da darin die Landschaft meiner Aktionen besteht, muß mehr als eine bloße Selektion darin impliziert werden. Eines ist eine Reflektion der Bedeutung, so daß die Aktion fortwährend die Realisierung der Existenz erzeugen muß. Darum ist der Akt die primäre Empfindung. In der Malerei ist es das Gestalten des Bildes, die zwingende Aktion des Werdens ... Jede Linie ist also die tatsächliche Erfahrung mit der ihr jeweils angeborenen Geschichte. Sie illustriert nicht — sie ist die Empfindung ihrer eigenen Verwirklichung. Die Bilder sind also jeweils eine der einzelnen oder getrennten Nachsichten und nicht die abstrakte Gesamtheit der visuellen Wahrnehmung."*
Über den Gebrauch von Hilfsmitteln zu einem anderen Zweck, wie es von Pollock bis Rauschenberg geschieht, und zu Twomblys Schrift als äußersten Zielsetzung der Forschungen der Zeichen-Malerei schreibt Palma Bucarelli in ihrem Vorwort zur ersten italienischen Ausstellung des Künstlers in der „Tartaruga" im Jahre 1958 in der Art einer paraphrasierenden Interpretation: *„Auf den entlegenen Spuren einer Erinnerung, die an den Grenzen des Bewußtseins, ungenaue, jedoch niedergeschriebene Gefühle sucht, formiert sich das flüchtige Gespräch, es durchläuft ängstlich das Zeichen, erreicht den Rand und setzt sich fort in einem unsichtbaren Raum ..."*

V. Das Werk scheint noch nie ausgestellt oder veröffentlicht worden zu sein; aus stilistischen Gründen gehört es jedoch zu einer Gruppe von Werken, die im Jahre 1958 anläßlich der Ausstellung in der Galerie „La Tartaruga" in Rom gezeigt worden waren.

CY TWOMBLY
Lexington, Virginia 1929 – Lebt seit 1957 in Rom
„Blue Ridge Mountain Transfixed by a Roman Piazza"
(Blauer Gebirgsgrat von römischem Platz durchbrochen)
Sammlung Baron Giorgio Franchetti, Rom
Malerei mit Ölfarbe und Bleistift sowie Bleistiftschrift auf Leinwand
H. 144, B. 178
Bezeichnet auf der Rückseite: Cy Twombly, Rome, 1962. Der in Großbuchstaben geschriebene Titel steht unten auf der Oberfläche.

---

Das Werk entstand 1962 in Rom. Seit 1961 erscheint auf dem weißen Grund der Bilder die Farbe, die oft direkt aus der Tube auf die Leinwand aufgetragen wird, und Twomblys Schrift erhält einen mehr erzählenden, romantischen und expressionistischen Zug. In einem Interview mit der Künstlerin Marisa Volpi spricht er von seiner Vorliebe in der Malerei für Kokoschka, Morandi, Burri, Shan, Kline und De Kooning (in der Schwarz-Weiß-Periode) und in der Literatur für Keats, Mann, Faulkner, die lateinischen Dichter und Mallarmé. Zu diesem Augenblick von Twomblys Malerei schreibt Restany (Einführung in die Pariser Ausstellung in der „Galerie J" im Jahre 1961): *„Seine Graphie ist Poesie, Reportage, flüchtige Geste, sexuelle Entleerung, automatische Schrift, Selbstbestätigung und ebenso Ablehnung. Voll von Zweideutigkeit, wie das Leben selbst, an den Straßenecken, in den Klassenzimmern und an den Giebeln der Häuser aufgefangen. Wenn Twombly schreibt, dann gibt es – und darin besteht wohl das Wunder – weder Syntax noch Logik, sondern man erlebt ein Erbeben des Seins, ein Murmeln, das bis auf den Grund der Dinge vordringt. Die Spur ist anspielend; denn sie läuft instinktiv zum Essentiellen. Diese Darstellung, die die weiße Leere mit all ihren Bezeichnungsfähigkeiten durchbohrt, ist reich an dichter und kontinuierlicher Intention. Diese Aufzeichnungen erzeugen ein Gesamtklima, das sehr dem sogenannten „poetischen Universum" ähnelt. Aber es geht auch hier nicht um Literatur, im eigentlichen Sinne des Wortes. Man hat die Farbe, die Intensität, die Gesten der Hand. Und Twomblys letzte Werke betonen den ausgesprochen expressionistischen Charakter dieser Sprache. Der Autor hat auf dem Wege der Kommunikation einen Schritt nach vorne getan; die Ölfarbe wird in die Hand genommen, sie wird zerrieben, zerdrückt, verschmiert und abgerieben; sie stößt die einzelnen Töne aneinander und verteilt die Flecken, die Farbfetzen, die chaotischen Gebilde auf der nackten Leinwand. Es sind leichte und schrille Vibrationen, plötzliche Ausgleiche. Twombly hat sich zur Bestätigung seiner expressiven Kraft um einen Ton erhoben."*

V. 1965, Hauslange, Krefeld. Vielleicht wurde das Werk vorher bei der Einzelausstellung in der Galerie „La Tartaruga" in Rom 1963 gezeigt.

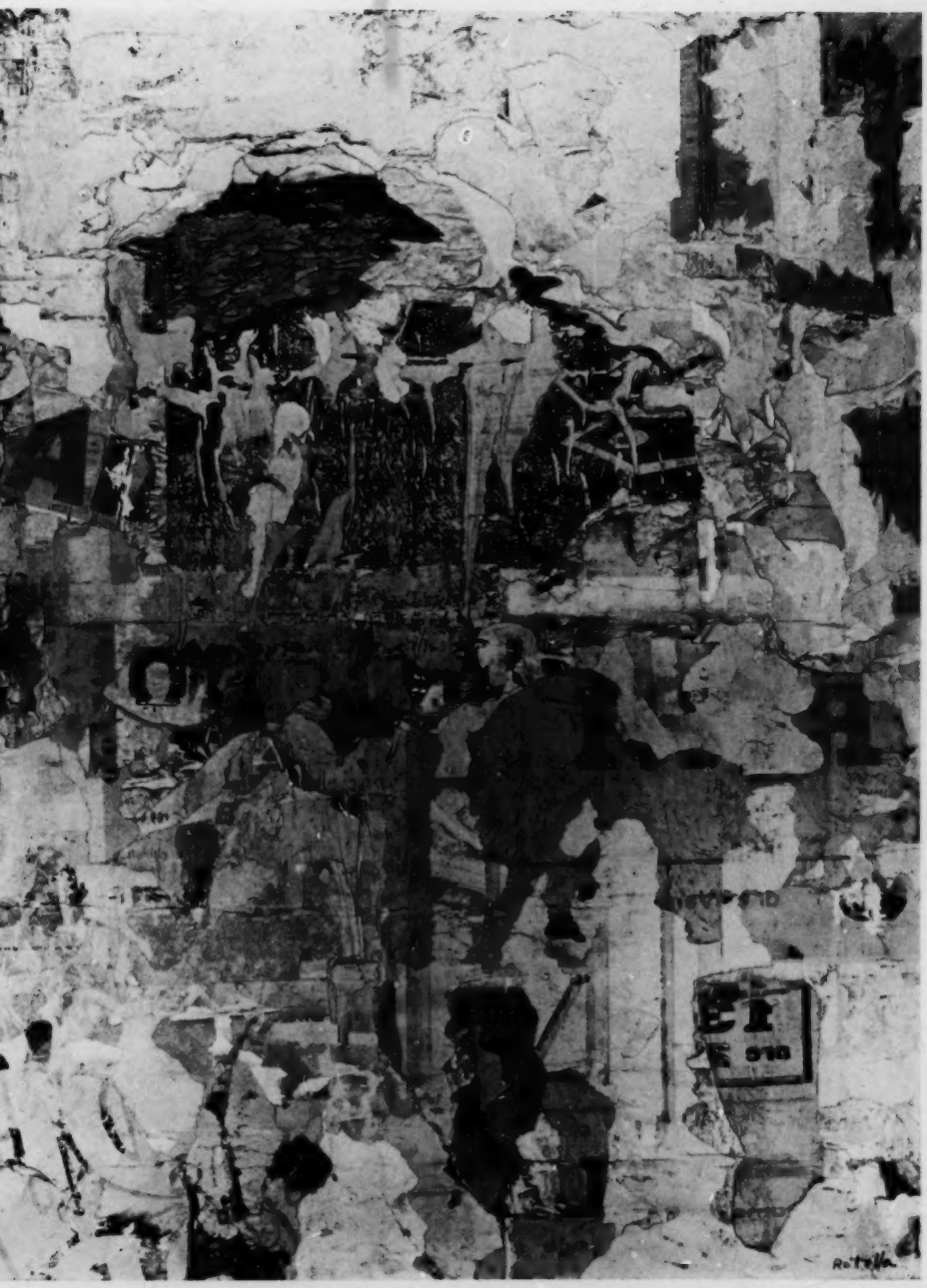
BLOCKRIDGE ME TRANSFIXED BY A ROMAN PIAZZA

MIMMO ROTELLA
Catanzaro 1918 — Lebt in Rom und Paris
„8 sopra"
Sammlung des Künstlers
„Décollage" von Plakaten auf Leinwand
H. 140, B. 106
Bezeichnet rechts unten: Rotella

---

Das Werk entstand 1960 in Rom und ist ein typisches Beispiel für das Verfahren des Künstlers. Im Jahre 1957 gab er anläßlich einer persönlichen Ausstellung in der Galerie „Selecta" in Rom folgende Erklärung ab: *„Ich klebe die Plakate zusammen, um sie anschließend abzureißen: es entstehen so neue und ungeahnte Formen. Ich habe die Staffeleimalerei aus diesem Protest heraus aufgegeben. Wenn ich die Kraft eines Samson hätte, dann würde ich die Piazza di Spagna mit ihren herbstlichen, weichen und zarten Farben über den roten Plätzen beim Untergang der Sonne hinter dem Gianicolo zusammenkleben. Ihr werdet sagen: ‚Du tust ja nichts anderes als abschweifen. Erkläre uns lieber deine Bilder, die nicht sehr verständlich sind.' Nun ja, es geht um ein Suchen; ein Suchen, das sich nicht der Ästhetik, sondern dem Zufall, ja den Launen der Materie selbst anvertraut. Sie ist wie eine Trompete, eine Trommel oder ein Saxophon, die von alleine spielen. Ich halte mich an die Trompete, die Trommel und das Saxophon. Ich habe keine Lust, etwas Originelles zu tun, sonst würde ich mich als Bürger der napoleonischen Ära kleiden. Die Originalität besteht letztenendes in der Reaktion; die Wahrheit macht jedoch die Hoffnung auf eine Zukunft aus. Wenn ich die Farben in verschiedenen Formen auf Kartonstücke auftragen und sie wie von einer Palette auswählen würde, dann würde ich einfach Probleme des Geschmackes durch die Zuhilfenahme einer handwerklichen Technik lösen. Ich reiße die Plakate zuerst von den Wänden und dann von der Grundfläche des Bildes ab: was für ein Vergnügen, welche Phantasie und welche Interessen überlagern sich hier, stoßen gegeneinander und lösen sich vom ersten bis zum letzten Abreißen ab! Es handelt sich nicht um abstrakte Farben, die zu einem Vergleich gegenübergestellt werden, sondern es sind Farben, die eigenen Lebenssaft und eigenen Geist besitzen, sie haben sozusagen eine besondere Vitalität. Wenn ich dann vom Studium der Farben zum Studium der Materie übergehe, dann wandeln sich die Formen, sie werden dramatisch. Wie wird die Erde nach dem Ende der Welt aussehen? Wird sie glatt und kalt wie eine Marmorplatte sein; wird sie von Wüstenwegen ähnlichen Kanälen durchfurcht sein? Die Collage ermöglicht dieser diluvialen Geographie eine gelbe oder gelbliche Grundschicht: es ist die Schicht einer Hoffnung."* Materie und Geste sind typisch „informale" Komponenten des Bildes, das durch die Rückseite des Plakates entsteht. Der Titel des Werkes bezieht sich wahrscheinlich auf irgendein zugeklebtes Bild oder auf eine Beschriftung, weil der Künstler bei der Betitelung seiner Arbeiten im Allgemeinen von dem gesammelten ikonographischen Material ausgeht. „humour" und soziologische Optik der Realität enthalten in Rotella alle neodadaistischen Prämissen.

V. 1961, Kollektiv-Ausstellung in der Galerie „La Tartaruga", Rom (ohne Katalog).



MIMMO ROTELLA
Catanzaro 1918 – Lebt in Rom und Paris
„Il Punto e mezzo" (Punt e Mes)
Sammlung des Künstlers
„Décollage" von Plakaten auf Leinwand
H. 154, B. 136
Bezeichnet:
Unten links: Rotella
Unten rechts: Mimmo Rotella (Druckschrift: collage)
Oben links: 6 giugno 1962 – 6 luglio 1962 (Stempel)

---

1962 in Rom entstanden; zu diesem Zeitpunkt gehört Rotella Restanys Meinung nach bereits zur Gruppe der „novorealisti". Ein Jahr zuvor, als Restany den Künstler auf der Einzelausstellung in der Galerie „La Salita" vorgestellt hatte, hatte er geschrieben: *„Ein gemeinsamer Nenner verbindet in Europa sehr verschiedene Unternehmungen, die ich meinerseits unter dem generischen Begriff ‚Neuer Realismus' zusammengefaßt habe. Es handelt sich um eine Gemeinschaft in der Haltung zur objektiven Wahrnehmung des Wirklichen, die in den monochromen Thesen von Yves Klein, in den Zusammenpressungen von Cäsar, dem Abfallkorb oder den Materialaufhäufungen von Arman sowie in den Arbeiten von Tinguely ihren Ausdruck erhalten hat.*
*Was die neuen Realisten uns zu sehen geben, das ist der totale Anblick des Realen, das in seiner objektiven Integrität erfaßt und ohne irgendeine Umdeutung widergegeben wird. In keinem Augenblick geht es um eine Rekreation, sondern um eine expressive Transmutation. Es ist ein Teil für das ganze, wobei die Geste der Aneignung von einer lokalisierten Kristallisation, von einer Konzentration der maßlosen Ausdruckskraft begleitet wird, die in dem Wirklichen verborgen ruht."* Begriffe wie „abreißen" oder „zerreißen" ersetzt der Künstler durch den des „décollage". Restany unterstrich das Erscheinen der Stadt Rom (in den Materialbildern der Mauern mit den Plakaten) und den Mythos von Cinecittà (in den provinziellsten Kinoplakaten, auf denen soviele Illusionen begründet sind), aber in Rotellas Reportage findet man auch, wie in diesem Werk, kritische Äußerungen zur Reklamepublizistik. Die Reklame für „Punt e Mes" (der volkstümliche Markenname eines berühmten Aperitifs wurde im Titel des Werkes italianisiert), eine Arbeit von Armando Testa, eines der besten italienischen Graphiker, ein Musterbeispiel sozusagen, wird hier gewissermaßen „post mortem" präsentiert: die graphische Perfektion wird durch die Risse und durch Zensurzettel, die über Plakate geklebt werden, deren Anschlagsdauer abgelaufen ist, kompromittiert. Zur Ikonographie des Werkes gehören Stempel und Zettelchen, die den visuellen und formellen Aspekt des Bürokratentums unterstreichen sollen: es ist ein Assoziieren von Bildern, die Rotella, der eine Zeit lang Postbeamter gewesen war, aus einer direkten Lebenserfahrung geschöpft hat.

V. 1963, VII. Biennale von Sao Paolo.

SALVATORE SCARPITTA
New York 1919 – Lebt in New York – Lebte von 1936 bis 1959 in Rom
„Untitled" (Ohne Titel)
Sammlung Plinio De Martiis, Rom
Geweißte und verflochtene Babywindeln auf Leinwand mit Rahmen, der an mehreren Stellen gebogen ist.
H. 135, B. 200
Bezeichnet auf der Rückseite: Scarpitta 1958

---

Das Werk ist 1958 in Rom entstanden und hat immer zu der gegenwärtigen Sammlung gehört. Es gehört zu einer Gruppe von Werken, die bei einer Einzelausstellung in der Galerie „La Tartaruga" im April 1958 gezeigt worden sind; sie basieren alle auf dem Prinzip eines Eingriffes auf der Oberfläche und am Rahmen des Bildes, durch den weniger visuelle als gefühlsmäßige Effekte erreicht werden sollen. Mit diesen Werken verläßt Scarpitta seine lange Praxis in der abstrakten Malerei, die bei ihm einerseits von einer Bewunderung des Futurismus und andererseits von einem Tendieren zum amerikanischen abstrakten Expressionismus geprägt worden war, die jedoch von der Mode des „Informalen" beherrscht bleibt. Nachdem er sich entschlossen hat *„die engen Phalanxen der Bergleute der Materie-Malerei zu verlassen"*, erklärt er: *„Ich bin aus dieser unterirdischen Geologie herausgetreten und habe jetzt nur die Vorderseitigkeit des nackten Bildes und seine Projektion gefunden. Es gibt in diesen Werken Faktoren zum Abtasten, aber sie sind nicht blind . . ."* So breitet er auf dem Bild die Windeln der neugeborenen Tochter aus oder versieht die Stütze mit Buckeln und Unebenheiten (die Titel lauten „Moby Dick", „Rücken und Himmel" und ähnlich), um in Rom, Burris Beispiel folgend, einen nicht bloß formalen, sondern abzutastenden und gegenständlichen Kontakt mit der Materie einzuführen.

V. 1958, Galerie „La Tartaruga", Rom.

CARLA ACCARDI
Trapani 1924 – Lebt in Rom
„Due ore, un minuto, un giorno di veglia"
(Wachen: zwei Stunden, eine Minute, ein Tag)
Sammlung der Künstlerin
Fluoreszierende Farben auf Leinwand
H. 130, B. 97
Bezeichnet rechts unten: ACCARDI 64

---

Das Werk ist gegen Ende 1964 in Rom entstanden und ist eines der ersten Bilder, die die Künstlerin mit fluoreszierenden Farben gemalt hat.
Die Künstlerin beginnt unmittelbar nach dem Krieg zu malen und schließt sich der abstrakten römischen Gruppe „Forma" an; im Jahre 1955 gelangt sie zu einer schwarz-weißen Zeichenmalerei, die Tapié (der sie 1956 bei Stadler in Paris und 1967 im „Ariete" von Mailand vorstellte) als *„komplexe Botschaft ..., übermittelbar ..., wenn man einmal die Zonen der summarischen Bedeutung und der symbolisch-magischen Deutung überschritten hat"* bezeichnet hat. Es ist eine Malerei, die der von Tobey, Mathieu, Kline und Capogrossi ähnelt. Zwischen 1959 und 1960 kehrt sie zur Farbe zurück, um im Jahre 1964 einen Höhepunkt zu erreichen: Accardi erfüllt effektiv die Zielsetzungen ihrer Poetik und erhält einen Saal auf der XXXII. Biennale von Venedig zugesprochen. In diesem Augenblick äußert sie sich (hinsichtlich des Gebrauches von blendenden Farben): *„sie entsprechen dem Störungsklima der künstlichen Farbe. Vor einigen Jahren waren diese Effekte von den Malern vermieden worden. Es hat jedoch einen Photograph gegeben, der sich für meine Erfindung begeisterte. Die Photographen sind es ja, die die Farben studieren; über die einzelnen Ergebnisse sind sie wissenschaftlich informiert, sie wissen, warum zwei Farben von derselben Kraft eine entsprechende Wirkung erzeugen, nämlich auf Grund eines Lichtadditionsgesetz. Es ist wie bei Strahlen von gefärbtem Licht; die Farbe ist auf mehrere Zeichen verteilt; ein Blau und ein Rot allein bewirken nicht diesen Effekt. Ein Blau und ein Rot, das viele Male wiederholt und in beieinanderliegenden Zonen aufgeteilt wird, entsprechen diesem Lichtadditionsgesetz, während das gewöhnlich in den Bildern auftretende Licht einen subtrahierenden Charakter besitzt."* Zu dem erzählerischen Inhalt ihrer Malerei meint die Künstlerin: *„Ich bin für eine wirklich abstrakte Malerei mit einem aktuellen Inhalt, der vielleicht alleine durch die Farben oder vielleicht durch die Relativität des Zeitgefühls gegeben ist ... ab und zu kommt es vor, daß ich ein Bild mit einem Titel oder mit einem Inhalt entwerfe, die ich nicht abweise; ich bin dann glücklich, daß es so ist."* Man beachte die Übereinstimmung dieser letzten Äußerung mit dem Titel des hier gezeigten Werkes.

V. 1965, „Premio Tartaruga", Galerie „La Tartaruga", Rom.

Gastone NOVELLI
Wien 1925 – Lebt seit 1955 in Rom
„Il quadrato veneziano" (Venezianisches Quadrat)
Sammlung der Galerie „Marlborough", Rom
Öl- und Temperamalerei, Tuschezeichnung, Bleistift und Kohle auf Leinwand
H. 193, B. 160
Bezeichnet:
Unten: IL QUADRATO VENEZIANO Novelli 67
Oben, fast in der Mitte: Novelli Venezia 67

---

Das Werk entstand an dem angegebenen Ort und zum angegebenen Datum; es stellt ein typisches Beispiel einer „Tagebuchseite" dar (das bezeugt auch die Beschriftung TAGEBUCH EINES VERLORENEN); es ist ein Thema, das Novellis „graphische" Malerei mit minimalen Veränderungen von 1957 bis heute immer wieder in Angriff nimmt; der Künstler tendiert hiermit zu einem beliebten „Genre" einer Schicht der römischen Kultur am Ende der Fünfziger Jahre, der noch ein Interesse an subjektiven Werten hatte, bevor er sich vor allem mit dem Werk jüngerer Künstler der Realität in objektiver Weise näherte. Das jähe Abweichen Novellis von der geometrischen Abstraktion seiner Periode von 1948–55 – während dieser Zeit lebt er in Brasilien – läßt sich durch die Begegnung mit den Exponenten des Surrealismus wie Arp, Masson und Tzara im Jahre 1956–57 erklären. Aus diesen Quellen stammen gewisse Daten seiner Poetik: *„Um zu erzählen, kann man Worte gebrauchen, es ist eine Suche nach den ‚Urworten', die je nach ihrer Anwendung eine neue Identität erlangen können; die Mystifizierung selbst gehört zu der Ästhetik."* *„Wenn bei dem Entwurf einer Zeile die Farbe strömt oder reißt, dann muß man sich mit dem was geschieht so verbunden fühlen, daß man weiß, ob man etwas lassen oder ändern soll ... Und wenn man so vorgeht, und wenn sich dann das Werk als ein Ganzes ergibt, ohne ein Zeichen mehr oder weniger, also mit einer ganz neuen, eigenen Einheit, dann ist man dem Wahren sehr nahe, und ein anderer, der mit der gleichen Einfachheit, wie wir, die Sache betrachtet, kann aus diesem Betrachten ein wenig Freude oder einen Nutzen erleben."*

V. Galerie „Rotta", Genua.

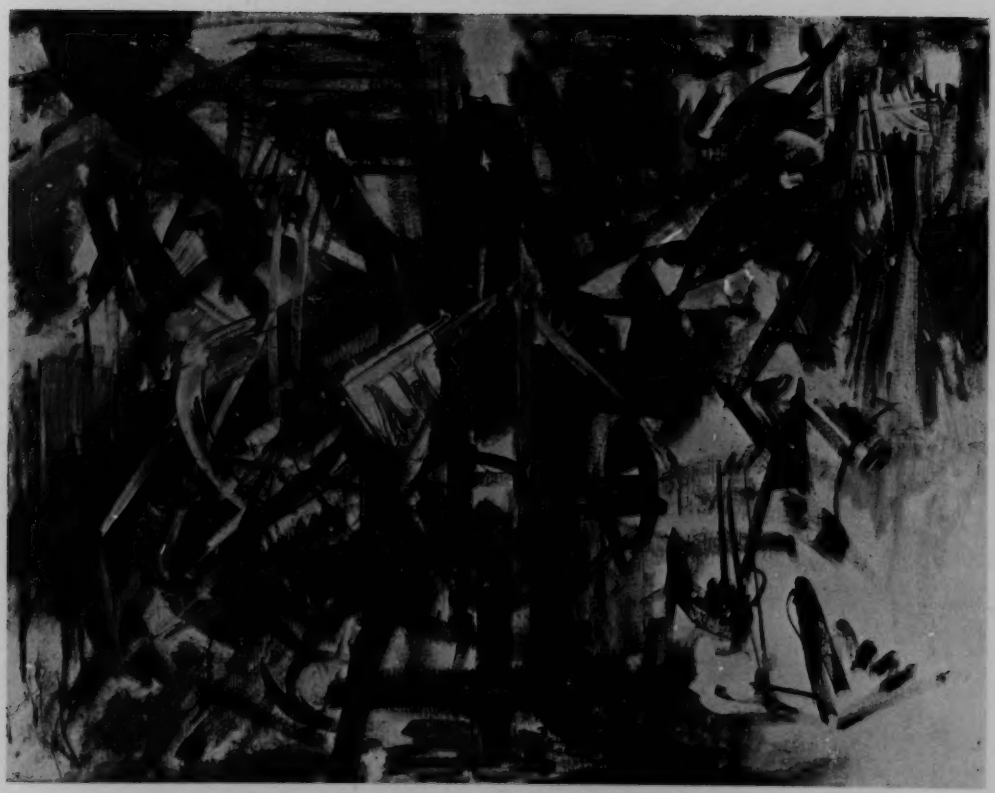
TAGEBUCH
15
37
35
(L'QUADRATO VENEZIANO)

EMILIO VEDOVA
Venedig 1919 – Lebt in Venedig
„Dal ciclo della protesta: n. 4, Crocefissione contemporanea"
(Aus dem Protest-Zyklus, Nr. 4, Zeitgenössische Kreuzigung)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Inv. Nr. 4969
Tempera- und Lackfarbe auf Leinwand
H. 135, B. 168
Nicht signiert

---

Das Werk entstand im April 1953 und wurde in demselben Jahr zum Preis von Triest vorgeschlagen, wo es Empörung und Skandale erregte. Anschließend wurde es zusammen mit anderen Werken in dem persönlichen Saal des Künstlers auf der Biennale von Venedig des Jahres 1956 gezeigt. Wie der Titel andeutet, gehört es zu einem sehr langen Zyklus von Werken, die seit 1953 im Laufe von neun oder zehn Jahren entstanden sind.
Vedovas abstrakte Erfahrung beginnt mit den „schwarzen Geometrien", die unmittelbar nach dem Krieg entstanden sind; es folgen Zyklen des „Protestes" und der „Natur", die abstrakte Äquivalente des darstellenden Expressionismus der „Corrente" darstellen, mit dem der Künstler vor dem Kriege debütiert hatte. Vedovas theatralische und barocke Tendenz lehnt sich dann immer stärker an die *Action Painting* an.
Beim Erscheinen dieser automatischen Malerei, die als eine „surrealistische Matrize" betrachtet wurde, schreibt Marchiori: *„Es ist unmöglich, Vedovas letzte Bilder zu ‚beschreiben' oder mit den üblichen farbigen Worten einen Eindruck von ihnen zu vermitteln. ... Es wird nicht mehr von ‚Angst' gesprochen. In jenen Bildern ist der ‚Protest' nicht nur eine Sache der moralischen Solidarität mit den Leidenden, sondern ein kontinuierlicher Beweis dafür, daß der Maler nicht mehr die Begriffe allein duldet, mit denen sie definiert zu werden pflegen und die er nicht akzeptiert. Andere sprechen von Raum, von Dimensionen in abstraktem Sinne. Es wäre jedoch eine äußerst dringende Angelegenheit, konkreter zu werden und auch für diese Malarbeiten, die keine eigentlichen „Bilder" mehr sind, eine Definition zu suchen, auch wenn sie vielleicht zunächst nur provisorische Bedeutug besitzt ... Es sollte nicht verwundern, wenn Vedova manchmal mit eigener Hand die korrekte, ausgefeilte, konstruierte und harmonische Malerei zerstört, weil die Gefahr des „Geschmakkes", des listigen Manierismus nicht seiner sicheren Intuition entgeht ... er stürzt sich auf das Abenteuer, bricht alle Schemata und fällt in Abgründe; denn er verläßt den Rahmen der bildreichen Sprache; er stellt sich einer Reihe von Problemen, die ihm von ungestüm gemalten Bildern eingegeben werden, ohne sich der Bedeutung seines Handelns bewußt zu sein.*
*Es ist der äußerste Endpunkt der Entgliederungsphase der Struktur des als Organisation von Formen verstandenen Bildes ... Das komplexe klassische Erbe mit seinem Schatz an sicheren Beweisen wird zugunsten einer ungewissen und oft prekären Erfahrung zurückgewiesen."* (Arti visive, Nr. 8–9, 1954)

V. 1953, „Premio Trieste".

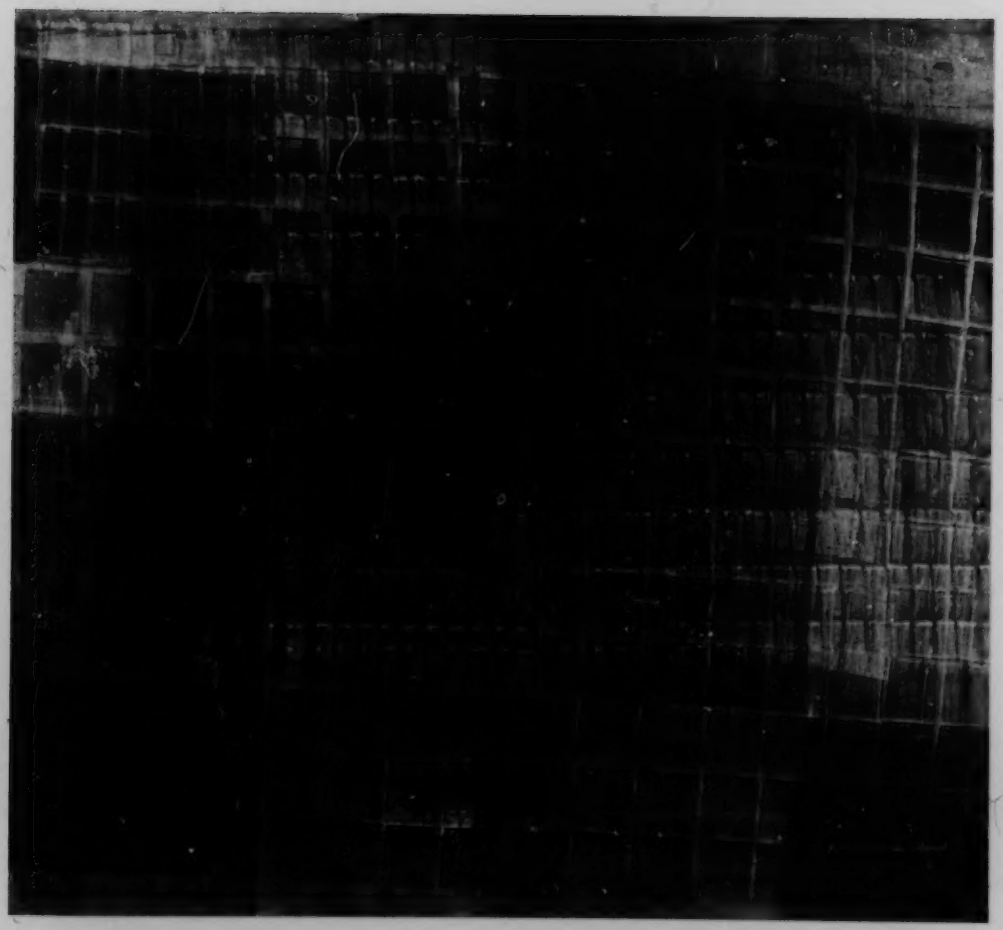


TANCREDI PARMEGGIANI
Feltre 1927 – Rom 1964
„A proposito di Venezia" (Zu Venedig)
Sammlung Tove Parmeggiani Dietrichson, Oslo
Temperamalerei auf kaschiertem Papier
H. 180, B. 200
Nicht signiert.

---

Das Werk entstand in Venedig und gehört zu einer Reihe von Arbeiten, die demselben Thema gelten. In Venedig, mit dessen Atmosphäre und Tradition sich der Künstler zutiefst verbunden fühlte, erhielt er seine schulische Ausbildung und erreichte auch seit 1951 durch die Unterstützung von Peggy Guggenheim seine schöpferische Reife. Ballo sagt: *„Wenn wir seine Aktivität in ihrer Entwicklung verfolgen, dann können wir feststellen, daß er mit seiner originellen Phantasie sehr viel Zeichenmalerei vorweggenommen hat: er hat seit seiner ersten Periode jeden Kontakt mit dem Neokubismus vermieden, der unser Land lange Zeit überflutet hatte und er hat sich schnell einer anderen Linie der internationalen Kultur zugewandt, die mehr dem Druck des surrealistischen Automatismus Beachtung schenkt."* 1954 stellt er dann in Bern im Museum für moderne Kunst zusammen mit Pollock, Wols, Riopelle, Tobey, Mathieu und Bryen aus. Seit Ende 1962 setzt jene Krise ein, die ihn im September 1964 zum Selbstmord führt. In jenem Jahr war er auf der Biennale von Venedig innerhalb der Reihe der jungen Künstler vertreten. Am Schluß des Zyklus, von dem dieses Werk eines der wichtigsten Beispiele darstellt, erklärte Tancredi: *„Ich habe immer geglaubt, daß die instinktive Automatik der Wahl in einem wirklichen Kunstwerk wahrer als eine intellektive Wahl ist ... Gewiß gibt es auch in diesen letzten meiner Werke graphische Elemente, aber ihre Objektivierung geschah in den Grenzen des Ortes und der expressiven Zeit, die sich rechtfertigen und, wenngleich diese Ausdrucksform die einfachste ist, habe ich sie so verwendet, daß sie mir in besonderem Maße gestattete, meine automatische Anlage zu demonstrieren. Ich glaube kaum, daß ich andere Bilder wie dieses malen werde, weil ich Venedig verlassen habe, und ein Werk entsteht ja immer in Anlehnung an den Ort, an dem es geschaffen wird. Ich bin sicher, daß die Malerei erst gerade geboren ist, daß die Farb-Materie heute neuer ist denn je und daß sie ungeahnte Möglichkeiten bietet, sich in ihrer eigenen Natur zu enthüllen, daß sie unendlich gefügig und wunderbar ist. In der Art, wie sie in der Vergangenheit verwendet worden ist, gingen die natürlichen Eigenschaften der Farbe verloren. Ich glaube, daß die Weise, wie ich sie zu gebrauchen beabsichtige, besser ihre auf die verschiedenen universalen Phänomene anspielenden Qualitäten zur Geltung zu bringen vermag ... Der Titel dieser meiner Bilder ist „A proposito di Venezia".* Das Gewebe des Bildes besteht aus leuchtenden Lamellen, die ein häufiges Motiv in Tancredis Malerei darstellen, das immer in abgewandelter Form erscheint und sich auch immer an das gleiche Strukturprinzip anlehnt: *„jede sich auf die Dimensionen meines Bildes beizehende Form hat die Leere als Norm ... Ich denke, daß man in meinen Bildern sehen kann, daß der Raum gebogen ist".* Der Punkt ist die symbolische Form für den Raum, von dem aus der Künstler eine automatische Erforschung der Natur und der Psyche beginnt.

V. 1967, Palazzo Vendramin Calergi, Venedig.



PIERO MANZONI
Soncino 1933 – Mailand 1963
„Bianco" (Weiß)
Sammlung Valeria Manzoni, Mailand
Mit Kaolin und Leim getränkte Leinwand
H. 80, B. 130
Nicht signiert

---

Das Werk entstand 1957 in Mailand und ist in Mailand, in Italien und in Europa eines der frühsten Beispiele für eine annullierende und eliminierende Gestik, die eine Rückkehr zur „tabula rasa" darstellt. Der Künstler hat die gesamte Produktion seiner Bilder in Weiß als „achromes" bezeichnet, und es ist anzunehmen, daß auch dieses Bild unter Umständen diesen Titel trägt. Als er um 1956/57 debütierte, unterzeichnete Manzoni folgende Manifeste: „Zur Entdeckung einer Bilderzone", „Zu einer organischen Malerei" und „Gegen den Stil"; anläßlich der zweiten Einzelausstellung (Como, Galleria del Corriere della Provincia) erklärte er in dem Katalog: *„... Alles wird der Möglichkeit der Entdeckung, der zwingenden Notwendigkeit die eigenen Gesten zu folgen, geopfert. Der Oberflächenraum des Bildes interessiert den autoanalytischen Prozeß nur insofern, als er eine räumliche Freiheit bedeutet, in deren Bereich die Entdeckung angestrebt wird; es ist eine Präsenztafel der Keime, um die und auf denen wir organisch konstituiert sind. Hier erhält das Bild seine Form in seiner vitalen Funktion: es vermag nicht durch das zu leben, was es evoziert, erklärt oder ausdrückt und es will und kann auch nicht als Allegorie eines physischen Prozesses verstanden werden; nur als „Sein" erlangt es seine Gültigkeit."* 1958 wird er zusammen mit Fontana und Baj in Bologna ausstellen: es werden die Ergebnisse eines unablässig dialektischen Experimentierens mit der Grenze sein; denn in Wirklichkeit ist, wie Luciano Anceschi bei seiner Einführung in jener Dreier-Ausstellung sagte, *„Manzoni der Jüngste, dessen ungestümes Wesen wegen des entsprechenden Talentes am leichtesten zu lieben ist; als Theoretiker besitzt er eine erstaunliche Kühnheit. An der Kernbewegung hat er teilgenommen; ich glaube, mehr aus einem Bedürfnis für Solidarität als aus voller Übereinstimmung mit dem Programm heraus. In Wirklichkeit beweist er in seiner „Poetik" und in seinem expressiven Verfahren einen sehr pronunzierten Charakter, der ihn von jedwedem Modell distanziert; Manzoni, der auf chaotischen Oberflächen mit Lackfarbe oder mit klaren Emaillearbeiten die Alpträume des Unbewußten darstellte, versucht sich nun in absolut weißen Oberflächen, von höchst feinfühligem Materialreiz, die von plastischen Reliefs und deren Schatten verlebendigt werden."*

V. Obwohl das Bild bestimmt mehrere Male ausgestellt worden ist, war es nicht möglich, eine entsprechende Dokumentation vorzuweisen.

PIERO MANZONI
Soncino 1933 – Mailand 1963
„Bianco" (Weiß)
Sammlung Valeria Manzoni, Mailand
16 geweißte Brötchen auf Holz
H. 31, B. 31
Nicht signiert

---

Das Werk entstand um 1961–62 in Mailand und gehört zu der Serie von „Brötchen". Manzoni gründete im Jahre 1959 zusammen mit Castellani „Azimuth" und nahm 1960 an der „monochromen" Ausstellung in Leverkusen teil. Sein Werk zeichnet sich durch eine halluzinierte, sukzessive Produktion von Gesten und Ideen aus. Anläßlich der 1966 im „Naviglio" gezeigten Retrospektive (drei Jahre nach dem Tode des Künstlers) wurde eine Erklärung aus dem Jahre 1962 veröffentlicht, die wir hier ganz wiedergeben möchten: *„Meine ersten ‚achromes' stammen aus dem Jahre 1957: es waren mit Kaolin und Leim getränkte Leinwandbilder; seit 1959 wird das Rastermotiv der „achromes" mit der Nähmaschine hergestellt. 1960 habe ich mit Watte, mit verschiedenen Kunststoffen, mit phosphoreszierenden Farben und mit anderen Clorkobaltflüssigkeiten experimentiert, die ihre Farbe mit der Zeit wechseln. 1961 habe ich mit Stroh und Plastik gearbeitet; es gab eine Reihe von Bildern, die jedesmal weiß waren, man sieht auf ihnen Wattebausche und Haare, es sind Wolken aus natürlichen und künstlichen Fasern. Ich habe auch eine Skulptur aus Kaninchenfell angefertigt. 1959 habe ich eine Serie von 45 ‚Luftkörpern' (pneumatischen Skulpturen) geschaffen (der größte Durchmesser ist 80 cm und die Höhe, einschließlich der Basis, beträgt 120 cm). 1960 habe ich ein altes Projekt verwirklicht: die erste Raumskulptur: eine von einem Luftstrahl balancierte Kugel. Anfang 1959 habe ich meine ersten ‚Linien' angefertigt; zuerst waren sie relativ kurz, um dann immer länger zu werden (10 Meter, 11 Meter, 33 Meter, 63 Meter, 1000 usw. . . .); die längste, die ich bis jetzt geschaffen habe, beträgt 7200 Meter (1960 Herning, Dänemark). Alle diese ‚Linien' sind in versiegelten Schachteln eingeschlossen. 1960 habe ich der Kunst bei zwei Veranstaltungen (in Kopenhagen und Mailand) harte Eier gewidmet, die ich mit meinen Fingerabdrücken versah; das Publikum konnte so direkten Kontakt mit diesen Werken bekommen, von denen es in 70 Minuten eine gesamte Ausstellung verzehrte. Seit 1960 verkaufte ich die Abdrücke meiner beiden Daumen. 1959 hatte ich daran gedacht, lebende Personen auszustellen (andere, tote Personen wollte ich in transparente Plastikblöcke einschließen und aufbewahren); 1961 habe ich damit begonnen, Personen zu signieren, um sie ‚auszustellen'. Diesen meinen Werken gebe ich einen ‚Authentizitätsbrief' mit. Im Januar des gleichen Jahres habe ich die erste ‚magische Basis' konstruiert: jede Person und jeder Gegenstand stellen, solange sie sich darauf befinden, ein Kunstwerk dar. Eine zweite habe ich in Kopenhagen hergestellt; eine dritte aus Eisen, die ein großes Ausmaß besitzt, befindet sich in einem Park in Herning (Dänemark 1962), auf ihr ruht die Erde; sie ist die Basis der Erde. Im Mai 1961 habe ich 90 Dosen ‚Künstlerscheiße' (30 Gramm pro Stück) produziert und in natürlichem Zustand konserviert (Made in Italy). Zuvor hatte ich mich mit dem Gedanken abgegeben, ‚Künstlerblut' in Ampullen zu füllen. Von 1959 bis 1960 habe ich eine Reihe von ‚Vergewisserungstabellen' angefertigt, von denen acht als Lithographien veröffentlicht wurden (Landkarten, Alphabete, Fingerabdrücke). Was die Musik betrifft, so habe ich 1961 zwei ‚Aphonien' komponiert: die Herbing-Aphonie (für Orchester ud Publikum) und die Mailänder-Aphonie (für Herz und Atem). Im Augenblick bin ich mit der Ausarbeitung eines elektronisch kontrollierbaren ‚Labyrinthes' beschäftigt, das psychologischen Tests und Gehirnwäschen dienen wird."*

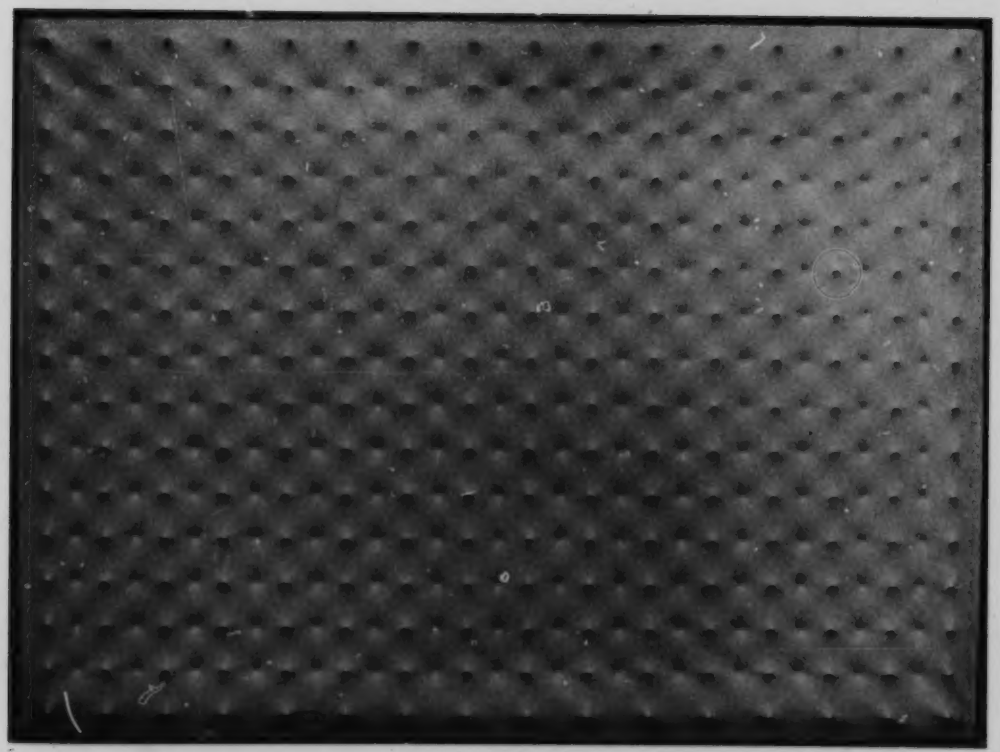
Das Werk wurde bestimmt mehrere Male ausgestellt, aber es ist nicht möglich gewesen, eine entsprechende Dokumentation vorzuweisen.

ENRICO CASTELLANI
Castelmassa (Mailand) 1930 — Lebt in Mailand
„Superficie bianca" (Weiße Oberfläche)
Sammlung Galerie „L'Ariete", Mailand
Gelackte und gesteppte Leinwand
H. 150, B. 200
Bezeichnet auf der Rückseite: E. Castellani Superficie bianca 1965

---

Das Werk entstand in Mailand und wurde 1965 bei der persönlichen Ausstellung in der Galerie Lawrence in Paris gezeigt; es ist ein typisches Beispiel für Castellanis Technik und Raumauffassung, wie sie sich seit ihren Anfängen (Azimuth 1959–60) bis heute scheinbar ohne irgendwelche Veränderungen entwickelt haben. Castellanis Sprache lehnt sich an Fontanas Raumbegriff an und an ihr haftet etwas von dem Skandalon, das die monochromatischen Tendenzen hervorriefen, so daß sie in einer Rezension aus dem Jahre 1961 (in „Il Punto", anläßlich der Zweierausstellung mit Manzoni in der „Tartaruga" in Rom) folgendermaßen definiert werden konnte: *„ein Buchstaben der einfachsten Sätze Fontanas ... eine Art weißer Streik ..."* In den 1966 auf der Biennale von Venedig in einem eigenen Saal gezeigten Bildern (Gollin-Preis für Malerei) läßt Castellanis Raumsprache jedoch perspektivische und umgebungsmäßige Entwicklungen und Komplikationen erkennen, zu denen er sich anschließend anläßlich der Ausstellung „Der Raum des Bildes" in Foligno 1967 in einem Essay von bemerkenswerter Qualität geäußert hat. Bei dieser Gelegenheit gab er eine Erklärung ab, die seine absolute Beständigkeit hinsichtlich poetischer Konzeptionen unterstreicht: *„Ich denke, es ist unberechtigt und anmaßend, den Raum definitv und unabänderbar deformieren zu wollen; vor allem, wenn man sich dabei von dem Vorsatz leiten läßt, tief in die Realität eingreifen zu wollen, so handelt es sich im besten Fall um eine unnütze Operation. Höchstens ist es erlaubt, ihn so zu strukturieren, daß er wahrnehmbar und empfindungsmäßig nutzbar gestaltet wird; der Raum an sich interessiert und beschäftigt uns sofern er uns umgibt. Für diese Operation gebrauche ich monochrome Oberflächen, die möglichst immateriell sind; sie erhalten eine doppelte Wölbung und wiederholte Elemente: eine Aufeinanderfolge von vorstehenden und eingedrückten Punkten, von negativen und positiven Polen, eine Aufeinanderfolge minimaler operativer Eingriffe. Sie können durch flache Membranen gebildet sein: das zu gestaltende Werk verändert dabei nicht die physischen Eigenschaften räumlicher Elastizität und Kontinuität (im Äußersten kann man sich gut vorstellen, daß es dort zu der primitiven und neutralen Dimension zurückkehrt, wo der formierende Eingriff aufhört). Den aus dieser Operation resultierenden Strukturen entsprechen andere gleiche und entgegengesetzte, die sich in der Ökonomie einer räumlichen Totalität auflösen. Auch die Realität hat stets eine Vorderseite und eine Kehrseite, die sich decken und gegenseitig aufheben."*

V. 1965, Galerie Lawrence, Paris.

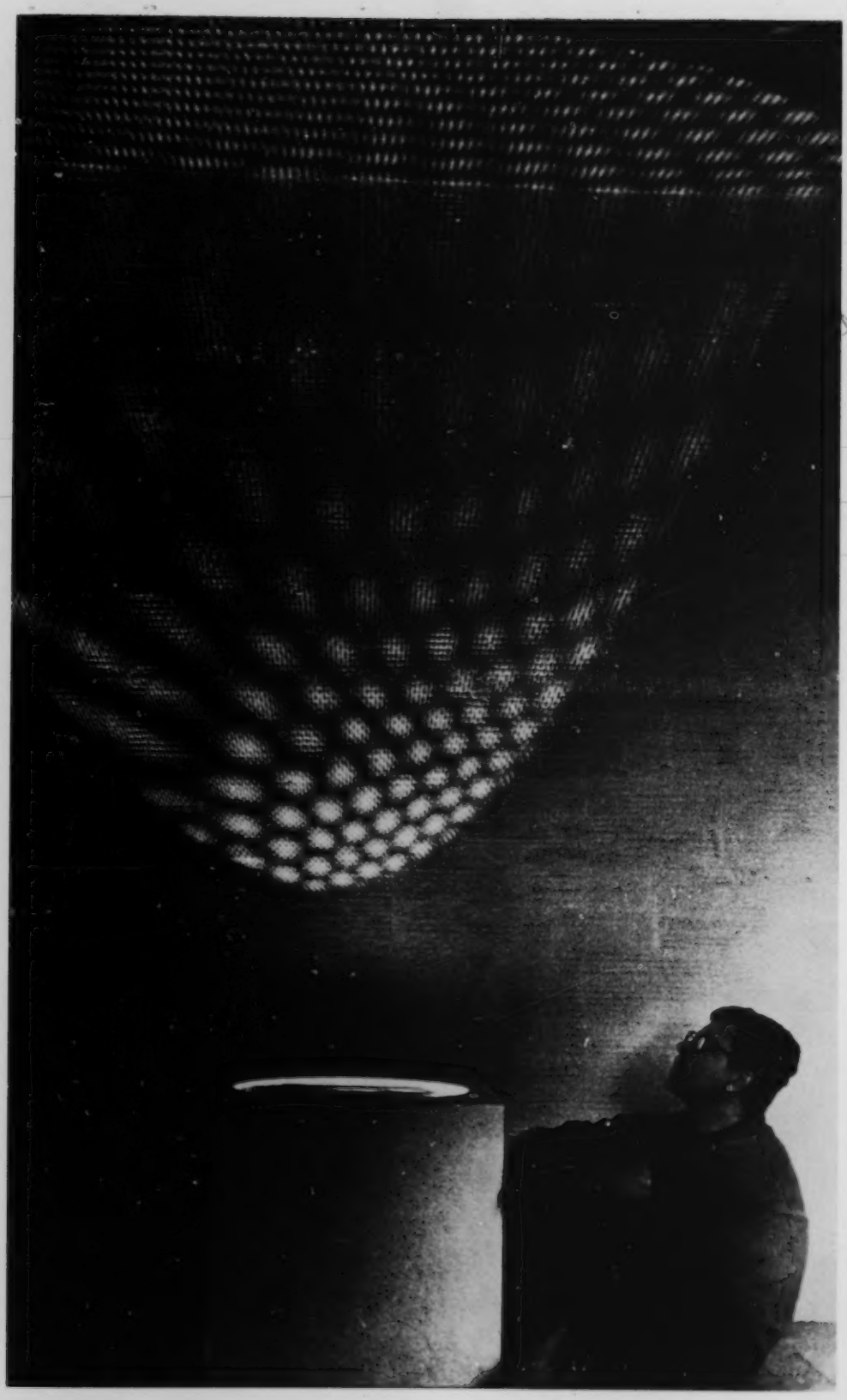


ALBERTO BIASI
Padua 1937 – Lebt in Padua – Mitglied der Gruppe N
„Proiezione di luce ed ombra" (Licht- und Schattenprojektion)
Sammlung des Künstlers
Projektor. Lampe und Elektromotor umgeben von einem kubischen Blechbehälter und rundem Schirm.
H. 60, B. 60, T. 60
Nicht signiert

---

Die Arbeit entstand 1061 in Padua und wurde anläßlich einer Einzelausstellung des Künstlers in demselben Jahr gezeigt. Das Werk wurde dann auf der Biennale von Venedig im Jahre 1064 in dem Saal der Gruppe N mit dem Titel „Oculare 2" ausgestellt.
Biasis Projektion von Licht und Schatten bedeutet ebenso wie das Werk seines Mitarbeiters Landi ein klassisches Beispiel für „Lumière et Mouvement", die zentralen Elemente der Poetiken der Programmkunst; es ist eine Suche nach Bewegung und Licht, ästhetischen und psychologischen Werten mit einer zwar neuen Prägung, die jedoch Äquivalente der traditionellen Werte des Kunstwerkes bedeuten; als sich Biasi auf der Ausstellung vorstellte, wo er zum erstenmal seine Projektion demonstrierte, erklärte er entsprechend: *„. . . das immer mehr objektive Studium der Raumfiguren in natura hat bewiesen, daß diese sich aus einer doppelten Spannung heraus formieren, die vom Zentrum ausgeht und wieder dorthin zurückkehrt.*
*Das traditionelle malerische Mittel erwies sich für eine solche Darstellung als ungeeignet. Der Krieg und das Informale haben diese Untersuchungen verdunkelt.*
*Gleichzeitig gelangten die surrealistische Tendenz und später die des Tachismus zum Ausdruck des Unbewußten durch die automatischen Erfahrungen, die die personalistischen Überstrukturen des Individuums eliminiert und seinen inneren, kollektiven und rhythmischen Teil aufgezeigt haben.*
*. . . Das Licht kehrte in das Bild zurück und zwar nicht mehr als persönliche Interpretation, sondern als physikalisches Faktum, das die zweidimensionale Begrenzung der Oberfläche aufhob."*
In dem gleichen Jahr 1061, und zwar mit der ersten Ausstellung „Neue Tendenz", schließt sich die Gruppe N der europäischen Vereinigung der kinetischen Kunst an.

V. 1061, Studio „enne", Padua.

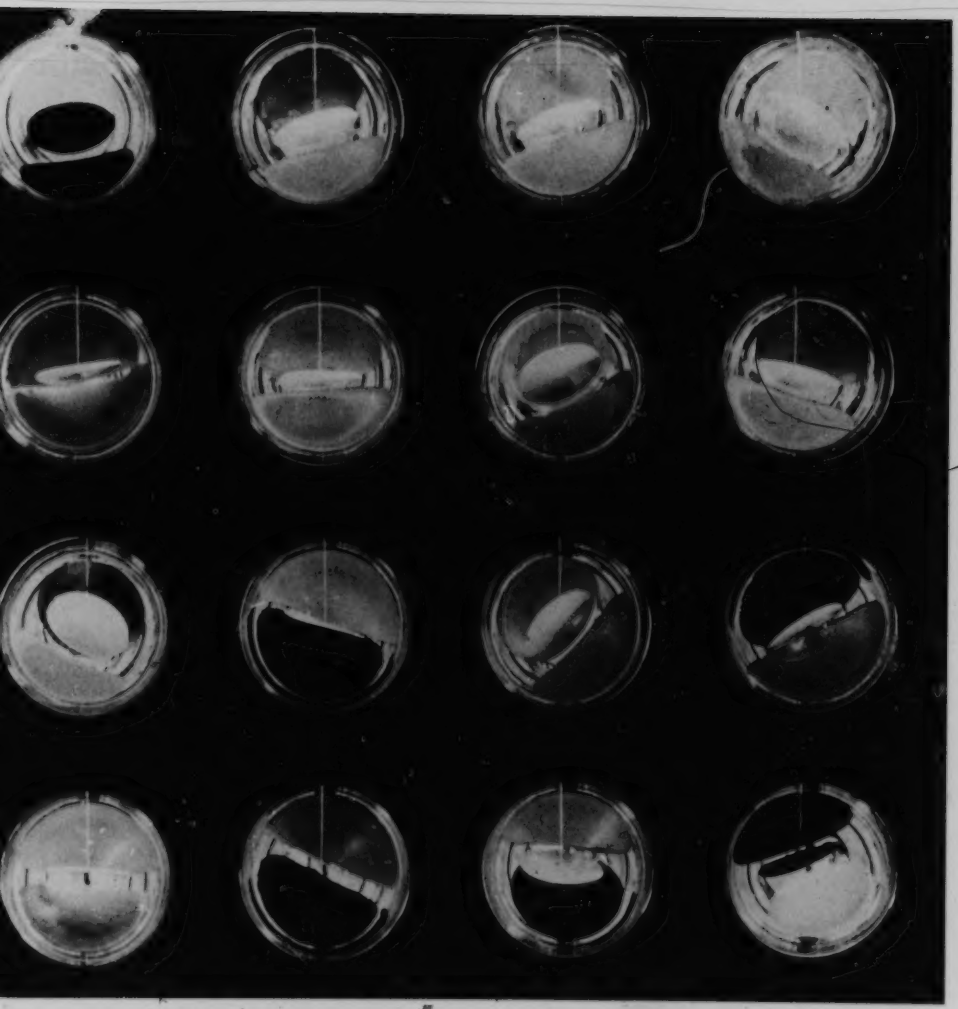


EDOARDO LANDI
S. Felice sul Panaro (Modena) 1937 – Lebt in Padua
„Cineriflessione sferica variabile P. 66–67"
(„Variable, sphärische Kinoreflektion P. 66–67")
Sammlung des Künstlers
16 hängende und bemalte Kartonscheiben, in halbkugelförmige Aluminiumschalen auf Leinentuch reflektiert.
H. 60, B. 60, T. 8,5
Nicht signiert

---

Das Werk entstand in Padua und wurde 1967 auf der Biennale von San Marino („Nuove Tecniche d'Immagine") gezeigt.
Wie seiner Zeit Carlo Belloli (in „Metro", 7, 1962) bemerkte, spielen sich die Forschungen der Gruppe N im Rahmen einer Vertiefung der Begriffe der Psychologie der Form, *„in den verschiedenen Prozessen optischer Übermittlung ihrer kombinatorischen Möglichkeiten"*, auf einer hauptsächlich methodischen und didaktischen Linie ab.
In der venezianischen Atmosphäre, wo auch Getulio Alviani und Marino Apollonio in der gleichen Richtung arbeiten, haben Biasi und Landi einige später sehr verbreitete Bilder hervorgebracht, die alle einen „optischen" Geschmack verraten.

V. 1967, VI. Biennale von San Marino, „Nuove Tecniche d'Immagine".



DAVIDE BORIANI
Mailand 1936 – Lebt in Mailand – Mitglied der Gruppe T
„Superficie magnetica" (Magnetische Oberfläche)
Sammlung des Künstlers
Elektrisch bewegte Scheibe mit Magneten, die eine jeweils verschiedene Anordnung der Eisenspäne verursachen.
Durchmesser 59
Bezeichnet auf der Basis: Superficie magnetica di Davide Boriani

---

Das Werk entstand 1967 in Mailand und stellte eine Wiederholung des Prototyps aus dem Jahre 1959 dar; weitere Wiederholungen befinden sich im Museum of Modern Art in New York, in der Galleria d'Arte Moderna in Rom, in der Sammlung Mattioli in Mailand und in anderen Privatsammlungen.
Boriani beschäftigt sich von 1959 bis 1967 mit „kinovisuellen und programmierten Objekten" (gemäß der Terminologie des Künstlers) und als Mitglied der Gruppe T gehörte er 1963 zu den Mitunterzeichnern des Manifests „Kunst und Freiheit", das in „Il Verri" (Nr. 12) veröffentlicht wurde und das Enzo Mari, die Gruppe N und die Gruppe T unterschrieben hatten. Hierin wurde die ideologische Bedeutung der Teamarbeit bekräftigt, und man konstatierte die *„Umwandlung des Begriffes des künstlerischen Schaffens in Forschungsbedingung; es ist dieses die Bedingung, unter der Freiheit und Erfindung ergänzende Faktoren zu Methode und Organisation darstellen"*. Man versuchte, die Instrumentalisierung der visuellen Forschung von Seiten der verborgenen Überzeuger und der Manipulatoren der Massenmedien in einen gewissen Gegensatz zu bringen: *„Zu diesem Zweck ist es notwendig, daß das was wir zu machen versuchen, von dem Publikum (und vor allem von denen, die zwischen uns und dem Publikum stehen), nicht als eine magische Tätigkeit erachtet wird, die im Grunde unaufgefordert von einem inspirierten Künstler verrichtet wird – zu einer solchen Aufgabe verurteilt uns die bürgerliche Mentalität – sondern es muß klar sein, daß es sich um eine Arbeit handelt.*
*Es ist eine Arbeit, die wir auf einer gewissen strukturellen Methodologie und auf dem Willen eines bewußten Forschens aufzubauen beabsichtigen; deswegen halten wir es für möglich und nützlich, vor allem auf dem eigentlichen technischen Gebiet unsere Intentionen zu verifizieren. Wir beabsichtigen eine möglichst direkte und konstruktive Teilnahme an der Variierung, an der Programmierung, an den Formen, mit denen wir sie in den uns abgesteckten Grenzen strukturieren, und an allen jenen Aspekten unseres Forschens, die diese weite Realität betreffenden Aspekte und Probleme darstellen."*
Zu Werken wie diese Maschine ist eine Erklärung Borianis in „Miriorama 2" (anläßlich einer der fünf Ausstellungen der Mitglieder der Gruppe T in der Galerie „Pater" in Mailand im Jahre 1060) zu zitieren: *„Diese Werte sind einer kontinuierlichen und diskontinuierlichen Veränderung unterlegen, nicht um das Bild in einer sich unendlich wiederholenden Bewegung zu zeigen, sondern um die Reihenfolge der sich ständig verwandelnden Bilder zu vermitteln"*.

V. 1068, Galerie „Il Naviglio", Mailand.

GIANNI COLOMBO
Mailand 1937 – Lebt in Mailand – Mitglied der Gruppe T
„Strutturazione pulsante" (Pulsierende Strukturierung)
Sammlung des Künstlers
Elektrisch bewegte Platte aus Polysterolelementen
H. 132, B. 132
Nicht signiert

---

1959 in Mailand entstanden, stellt es das erste kinetische Objekt des Künstlers dar. Wiederholungen befinden sich im Museum of Modern Art in New York und in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom.
Es ist eines der repräsentativsten Objekte Colombos, dessen Werk seit kurzem durch eine Tendenz zur Realisierung praktischer Probleme gekennzeichnet ist (wie übrigens auch Biasi und Boriani). Das Werk wird zusammen mit der „Magnetischen Oberfläche" von Boriani (s. den vorhergehenden Artikel) in der gesamten einschlägigen Bibliographie zur kinetischen und programmierten Kunst zitiert.
Anläßlich der Teilnahme der italienischen Gruppen auf der Biennale von Venedig im Jahre 1964 klärte Giorgio de Marchis den spezifischen Beitrag der „scientistischen" Poetik der Mitglieder der „Gruppe T": *" ... Ich möchte auf eine Unterscheidung hinweisen, die man im Auge behalten sollte, wenn man die ausgestellten Werke betrachtet. In vielen (zum Beispiel der Gruppe T) bemerkt man nicht so sehr eine Suche nach Gestalt, eine Akzentuierung von Werten der Wahrnehmung oder von visuellen Prozessen gemäß den Durchführungsprinzipien einer Konstruktion (oder von „strutture di visione", wie die letzte Ausstellung dieser Richtung genannt wurde), als vielmehr (und das vor allem in einigen kinetischen oder „programmierten" Arbeiten, die auf kleine Motoren und verschiedene andere technische Hilfsmittel angewiesen sind) eine Art exorzistische Mimesis der Welt der Technologie, die als „industria industriata" verstanden wird, wenn mir diese Analogie zur „natura naturata" gestattet sein sollte."* („Art International", November 1964.)

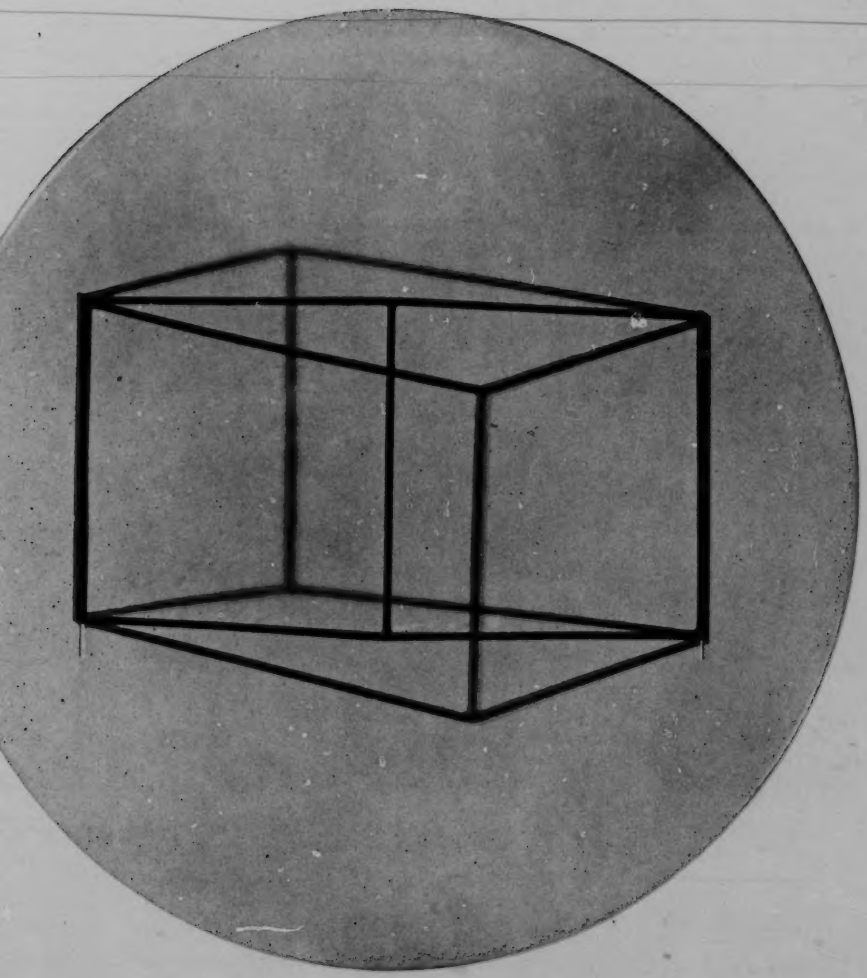
V. 1959, Galerie Pater, Mailand.

GABRIELE DE VECCHI
Mailand 1938 – Lebt in Mailand – Mitglied der Gruppe T
„Deformazione assonometrica" (Achsonometrische Deformierung)
Sammlung des Künstlers
Aluminiumscheibe mit Reliefstruktur und elektrisch rotierender Eisenteller.
Durchmesser 90
Nicht signiert

---

1964 in Mailand entstanden.
Der Künstler gibt folgende Interpretation:
*„Potentielle Strukturierung.*
*Rotierende Struktur, die ihren Schatten auf eine Ebene projiziert. Transparenter Typus, der durch Überlagerung eine interaktive Hervorhebung des realen Bildes ermöglicht und dem eigenen Schatten eine optisch dreidimensionale Situation verleiht.*
*Rotationsgeschwindigkeit, Anzahl der Lichtquellen sowie deren Ausstrahlungswinkel sind die Variablen, die es möglich machen, verschiedene Strukturierungen zu erhalten, während der Typus unbewegt bleibt.*
*Da die Mannigfaltigkeit der Strukturierung vorwiegend von der quantitativen Modifizierung der Variablen abhängt, möchte man als reales Bild einen elementaren Organismus vorschlagen, auch deswegen, damit seine Modulationskapazität in der Vielfalt der Situationen gegenwärtig und aus ihr ersehbar sei."*

V. 1964, Nouvelle Tendance, Musée des Arts Décoratifs, Paris.



ENZO MARI
Mailand 1932 – Lebt in Mailand
„Modulo 856" (Modell 856)
Sammlung des Künstlers
Kabine aus Plastik und Fragebogen
H. 203, B. 84, T. 240
Nicht signiert

---

Das Werk entstand im Mai 1967 und wurde auf der Biennale von San Marino (Juli–September des gleichen Jahres) ausgestellt und verwendet. Der Designer und „visuelle" Künstler Enzo Mari begann mit diesem Objekt – und in jüngeren Werken stellt man dasselbe Anliegen fest – sich erneut das Problem der Funktion und der Anwendung der Kunst in ästhetischem, sozialem und technischem Sinn vorzulegen. Der Künstler erklärte entsprechend: *„Das Werk beabsichtigt im allgemeinen, die aktuellen sozialen Aspekte der künstlerischen Phänomene und im Einzelfall jene durch die großen Kollektivausstellungen vertretenen anzuzeigen".* Dieses Werk entsprach wohl am meisten dem impliziten Appell des Themas der Biennale von San Marino: „Neue Bildtechniken"; Umberto Eco präsentierte es folgendermaßen:

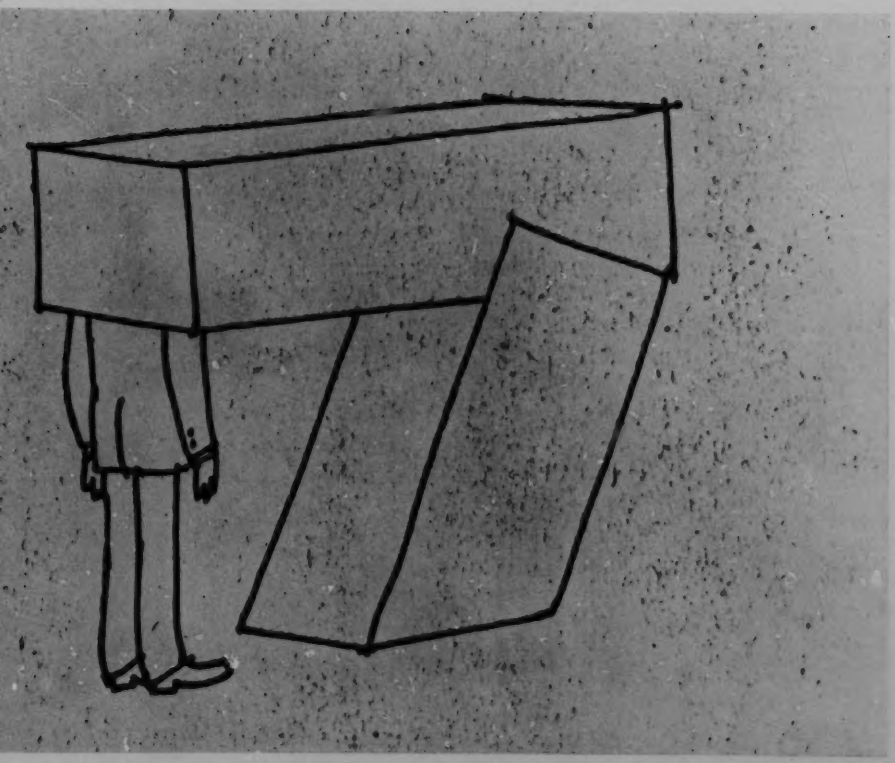
*„Enzo Mari zeigt auf dieser Biennale von San Marino einen dreidimensionalen Gegenstand von gegebener Höhe, der auf dem Fußboden installiert werden soll, so daß er menschliche Größe erreicht und dem Betrachter eine alternative Wahl ermöglicht.*

*Er kann sich darauf beschränken, ihn als volle Form zu betrachten, um so an dem einzelnen Fall eine gewisse Genugtuung zu erleben, die jedoch nicht mit den Intentionen des Autors koinzidiert. Oder wenn zu einem bestimmten Zeitpunkt an dem Objekt eine gewisse Höhlung entdeckt worden ist – ein Hinweis für die Existenz eines inneren Raumes – so kann das zu einer gewissen motorischen Verhaltensweise veranlassen. Bei einer korrekten Ausführung kann diese Haltung den Betrachter dazu führen, daß er sich zu einem gewissen Teil seiner Person im Inneren des Objektes selbst befindet und hier wird er die Möglichkeit haben, eine determinierte visuelle Erfahrung zu erleben – die, obwohl sie zu den banalsten zu zählen ist und häufig im Laufe des Tages, im eigenen Haus oder auf der Straße, angetroffen werden kann – bei dem Wahrnehmenden (sei es wegen der Ungewohntheit der Situation oder sei es wegen der Unauffälligkeit des Objektes) einige Reaktionen begriffsmäßiger oder emotioneller Art erzeugen könnte, die der von ergebenen Freunden unterstützte Autor in entsprechender Weise katalogisiert hat.*

*Der Autor, der von der Auffassung ausgegangen war, daß seine Komunikation eine gewisse Eindeutigkeit beanspruchen könne, gelangte, nachdem er Freunde und Bekannte auf die Probe gestellt hatte, zu der Überzeugung, daß die Komunikation vielmehr zweideutig ist; mit anderen Worten: die Antwort in Hinsicht auf diese problematische Erfahrung konnte verschiedener Art sein, und die Arten der Antworten konnte man geradezu unter Bezugnahme auf die gegenwärtig sich in Mode befindenden kritischen Strömungen katalogisieren (ohne dabei die anomalen, revolutionierenden, aufklärenden oder lächerlichen Antworten zu vernachlässigen).*

*Der Autor hat deshalb beschlossen, dem Betrachter nicht den Schlüssel zur Interpretation des Objektes und die notwendige Erfahrung zu übermitteln, sondern sich diese Fakten von jenem an die Hand geben zu lassen; wer also das Objekt betrachtet hat, wird einem kurzen Test unterzogen, er wird gebeten, sich auf einem Zettel für eine der dort angegebenen Antworten zu entscheiden, oder eine unvorhergesehene Antwort hinzuzufügen. Es ging ihm also weniger darum, einen zu betrachtenden Gegenstand darzubieten, als eine Maschine vorzuführen, die in bescheidener Form die Reaktionen des Besuchers einer Ausstellung für zeitgenössische Kunst analysieren soll; es gelang ihm also gleichzeitig, das Dilemma jener kritischen Begutachtungen zu vermeiden, die ein ausgestelltes Werk in einem Netz von philosophischen Bezügen einbalsamieren und von vornherein die Spontaneität des Betrachters lähmen."*

V. 1967, „Nuove Tecniche d'Immagine", Biennale von San Marino.



ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

LUCIANO FABRO
Turin 1936 — Lebt in Mailand
„Asta" (Stange)
Sammlung des Künstlers
Verchromtes, ausziehbares Stahlrohr
H. 500 (bei maximalem Auszug)
Nicht signiert

---

1966 in Mailand entstanden; ein anderes Exemplar befindet sich in der Sammlung Levi in Turin. Das Werk wird von Mal zu Mal den Maßen der Umgebung angepaßt. Auch Fabro tendiert anfänglich als visueller Künstler zu einer Art Kunstproblem.
Zu dem hier ausgestellten Werk äußerte er sich folgendermaßen: *„... es fällt in eine Periode, die von September 1965 bis zum Januar des folgenden Jahres reicht und während der ich drei Prototypen schuf: das ‚Kreuz', die ‚Stange' und das ‚Winkelmaß'; es sind drei scheinbar analoge Werke, weil sie durch die Umgebung eng mit einander verbunden sind und außerdem weil der Gebrauch des Materials diesen Schluß zuläßt, aber sie sind aus der Absicht heraus geschaffen, daß die Position des einen Werkes die thematische Glaubwürdigkeit des anderen in Zweifel ziehen soll.*
*In jenem Augenblick dachte ich auch daran, jene Art ‚onomatopeischen' Genusses aufzuheben, der die Beziehung zwischen Struktur und Raum charakterisiert, ein Spezifikum, das mir in jedem Moment dazu gedient hatte, den Betrachter irgendwie zu animieren; nun versuchte ich jedoch, ihn durch ebenso evidente visuell hergestellte Beziehungen zu animieren. Natürlich standen sie in Zusammenhang mit den primären zeitgenössischen Strömungen und mit der Kleinstkunst, die mir damals unbekannt waren; formal gesehen, ähneln sie vielmehr sehr meinen [illegible] 1964 entstandenen Arbeiten."*
Die Resultate der visuellen Mailänder Kultur scheinen ebenso wie die Pop- und Postpopkultur in Rom und Turin von einem neuen Funktionsobjekt oder von einem neuen Gebrauchsgegenstand geprägt worden zu sein; erkennbar bleibt jedoch immer zwischen der einen oder der anderen Kultur eine verschiedene poetische Matrize, wenngleich diese auch zu einer selben Art künstlerischer Produktion Anlaß gibt.

V. 1967, Galerie „Notizie", Turin. 1968, Katalog Bolaffi, Mailand.

FRANCESCO LO SAVIO
Rom 1935 – Marseille 1963
„Spazio-luce 1959" (Licht-Raum 1959)
Sammlung Dr. F. Strini, Rom
Synthetische Harzfarben auf Leinwand
H. 190, B. 240
Nicht signiert

---

1959 in Rom entstanden. Eine Gruppe von Bildern desselben Zyklus wurde auf der ersten Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie „Selecta" in Rom gezeigt. Die Bedeutung, die Lo Savio im Kreise der monochromen Theorien erlangt hat, ist rechtzeitig in der internationalen Welt anerkannt worden und sie wurde vor allem durch die Teilnahme des Künstlers an der Ausstellung „Monochrome Malerei" in Leverkusen unterstrichen. Lo Savio bewegt sich noch auf der Grundlage der Bauhaus-Gruppe, von De Stijl und Mondrian; es sind Anregungen, die die italienischen Kunstschulen sehr beeinflußt haben und die von besonderer Wichtigkeit für die Bildung der Generation „jenseits des Informalen" (z. B. die „Gruppe 1" in Rom) gewesen sind. In Lo Savios komplexer Poetik bemerkt man außer einer formalen Suche zur Licht rezipierenden Oberfläche (Leinwand und Metalle) – es ist eine den orientalischen Keramiken ähnliche, verfeinerte und feinfühlige Suche – und außer gewissen soziologischen und technologischen Postulaten eine Vorwegnahme der Raum-Umgebung-Probleme, die augenblicklich die gewagtesten Forschungen der jüngeren Künstler bewegen. Man vergleiche zum Beispiel die folgende Erklärung: *„Die Idee, den dreidimensionalen Raum zu verwenden, um eine „zweifach eindeutige" Erfahrung zu realisieren – nämlich eine innerliche Erfahrung als Problem des formalen Ausdrucks und eine äußerliche Erfahrung als Problem des sozialen Bezuges – bedingt die Entwicklung meiner Arbeit unter dem Aspekt einer visuellen Diskontinuität in der Wahl der Mittel oder im Resultat der Form"*. Auf Leinwandbildern ... wird das dreidimensionale Element durch ein stereoskopisches Bild erzeugt ... („Spazio-luce", Rom 1963). *„Den leeren Raum wahrnehmbar machen – etwas, was die Dynamiker des Lichtes im Handumdrehen zustande bringen können – das ist der Anfang der schöpferischen Kunst"* (ibidem).

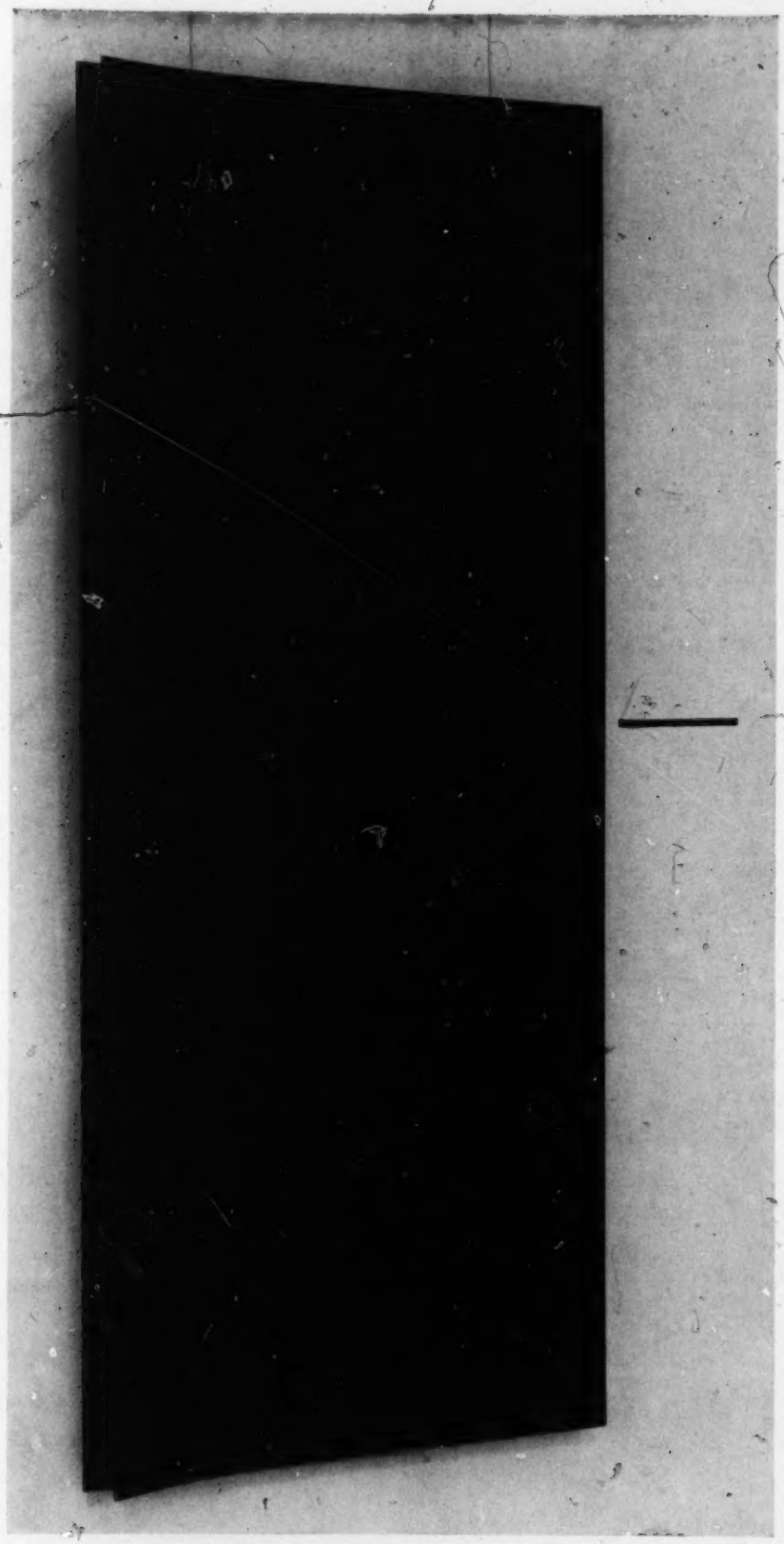
V. 1963, F. LO SAVIO: „Spazio-luce: evoluzione di un'idea", Rom. 1965, Rassegna di Roma e del Lazio, Palazzo delle esposizioni, Rom.

FRANCESCO LO SAVIO
Rom 1935 — Marseille 1963
„Piano Parabolico — Metallo con articolazione"
(Parabolische Fläche — Metall mit Scharnier)
Sammlung der Galerie „La Salita", Rom
Zwei Metallscheiben unter Druck geknickt und verschweißt,
mit katalysierten Email verziert.
H. 180, B. 80, T. 6 (auf der linken Seite)
Nicht signiert

---

1963 in Rom entstanden. Der Künstler hat seit 1961 konkave, konvexe oder mit Scharnieren versehene Konstruktionen angefertigt. Der Künstler gab seiner Arbeit einen Satz von Musil bei: *„... die Bilder lassen sich in zwei große und entgegengesetzte Gruppen aufteilen: die erste Gruppe zeichnet sich dadurch aus, daß sie Bilder enthält, die von den Ereignissen umgeben werden, während die zweite Gruppe die Ereignisse selbst umfaßt, ... dieses ‚in einer Sache sein' und dieses ‚eine Sache von außen betrachten', die ‚konkave Empfindung' und die ‚konvexe Empfindung', das ‚räumliche Sein' und das ‚gegenständlich Sein', die ‚Durchdringung' und die ‚Kontemplation' wiederholen sich in sovielen anderen Antithesen der Erfahrung und in so zahlreichen Bildern, daß es angebracht erscheint, eine uralte dualistische Form der menschlichen Erfahrung als Ursprung dieses Phänomens anzunehmen."* Als Udo Kultermann den Künstler zu einer Ausstellung nach Leverkusen einlud, stellte er ihn mit folgenden Worten vor: *„Die Strukturgesetze des künstlerischen Arbeitsprozesses haben in den letzten Jahren eine so grundlegende Wandlung erfahren, daß man sich wieder, wie schon so oft zuvor, an der Grenze des künstlerischen Phänomens zu befinden glaubt. Dabei zieht der Künstler, der diese neuen Entwicklungstendenzen in der Wirklichkeit umsetzt, lediglich die Konsequenzen aus den unserer Zeit immanenten Gegebenheiten, nach denen sich alle anderen Bereiche der gegenwärtigen Zivilisation selbstverständlich richten. In der bildenden Kunst bahnt sich eine vollkommen neue Beziehung zur Maschine sowie zum Prozeß der künstlerischen Arbeit an ... Dennoch wird der Bereich der Kunst nicht überschritten, seine Grenzen haben sich lediglich verschoben und seine soziale Struktur hat sich verändert, wie so oft in der Geschichte der Kunst ... Es handelt sich nicht mehr um eine von der bürgerlichen Anschauung geprägte, künstlerisch individuelle Realität, sondern um eine von veränderten gesellschaftlichen Voraussetzungen ausgehende, beziehungsweise eine Imagination, die die Veränderung der Gesellschaft zu Ziele hat, die das bürgerliche Streben nach Originalität und die aus diesem herausdestillierte kanonische Schönheit zu Gunsten einer neuen gesellschaftlichen Vitalität und einer neuen Kraft gemeinschaftlichen Fühlens durch die schöpferische Leistung des Künstlers überwunden hat."*

V. 1963, Mostra Mercato Internazionale, Palazzo Strozzi, Florenz.

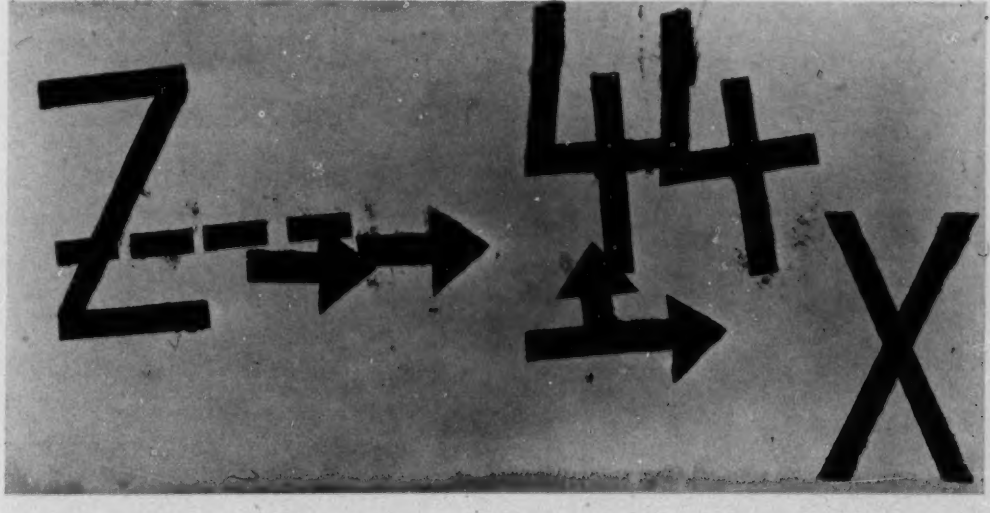


JANNIS KOUNELLIS
Athen 1936 – Lebt in Rom
„Z – 44" (Z –.44)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. Neuerwerbung
Emailmalerei auf Leinwand
H. 101, B. 200
Bezeichnet auf der Rückseite: J. Kounellis Roma 60

---

Das Bild ist in Rom entstanden und wurde bei einer Kollektivausstellung ohne Katalog in der Galerie „La Tartaruga" und zwar vor der Ausstellung „Schrift und Bild" gezeigt, wo es den Titel „Z – 44 – X" trägt. Der Künstler gehört der Sektion „das *Erscheinen* der Schrift im Bild" an (diese Angehörigkeit ist vollkommen gerechtfertigt, denn die anderen Sektionen heißen „die *Spur* der Schrift", „die *Transfiguration* der Schrift" usw.). Das Werk wird in folgender Weise erläutert: *„Zahlen und Buchstaben in ihrer Nacktheit; die ihnen direkt übermittelte Bewegung ... beruht auf der schrägen Position, auf der Teilung in Oberflächen und auf dem Pfeil, der, wie bereits bei Klee, die Richtung anzeigen soll. Einfluß des Dichtungsobjektes und der Typographie. Aber was ist über den Inhalt auszusagen?*
*Zahlen laden uns zum zählen ein; auch dort erscheinen Einreihung, Fließen und Bewegung; und da alles an die Quantitäten gebunden ist, die alles auszudrücken vermögen, bildet diese Bewegung in uns einen weiten Raum, der besser dazu fähig ist, die neuen Dimensionen aufzunehmen".* Seiner Theorie der essentiellen Darstellung, die deshalb gleichzeitig arm und kostbar ist, blieb Kounellis seit der mit diesem Bild dokumentierten Epoche der mit Schablonen aufgetragenen Buchstaben treu. *„Die Figur erscheint plötzlich – als hätte es sie einen Augenblick vorher nicht gegeben – auf dem Grund eines Bildes von Kounellis und erinnert an die Wolken von Shelley: ihr kapriziöses Auftauchen an der himmelblauen Wölbung ist femininer Art, es ist ein Schönheitsfleck in der vollkommenen Reinheit des Unbestimmten, ein flüchtiges Körnchen der Gegenwart auf dem glänzenden und festen Spiegel der Ewigkeit. So schweben Kounellis Bilder wie frische Wasseradern auf den weißen Flächen, die ihre Bedeutung, wie der Künstler meint, hervorheben sollen. Kounellis und Twombly haben die Poetik des Zeichens in die Reichweite der objektiven Forschung der Sechziger Jahre gebracht, aber beider Arbeit beherrschte ein jeweils verschiedener Standpunkt. Für den Amerikaner Twombly ist sie lyrische Reportage, ein a-posteriori-Prozeß und ein Zurückerobern des im Stich gelassenen, vergessenen, halbabgeschriebenen, bedeutungslos gewordenen und als Reliquie ins Leben zurückgerufenen Zeichens. Für den Griechen Kounellis ist es eine a-priori-Gestaltung der archaischen Klassik ... ein objektives Studium der Geburt, nicht des Todes, sondern der Auferstehung des Zeichens"* (Pinto, 1966).

V. 1963, „Schrift und Bild", Amsterdam – Baden-Baden.

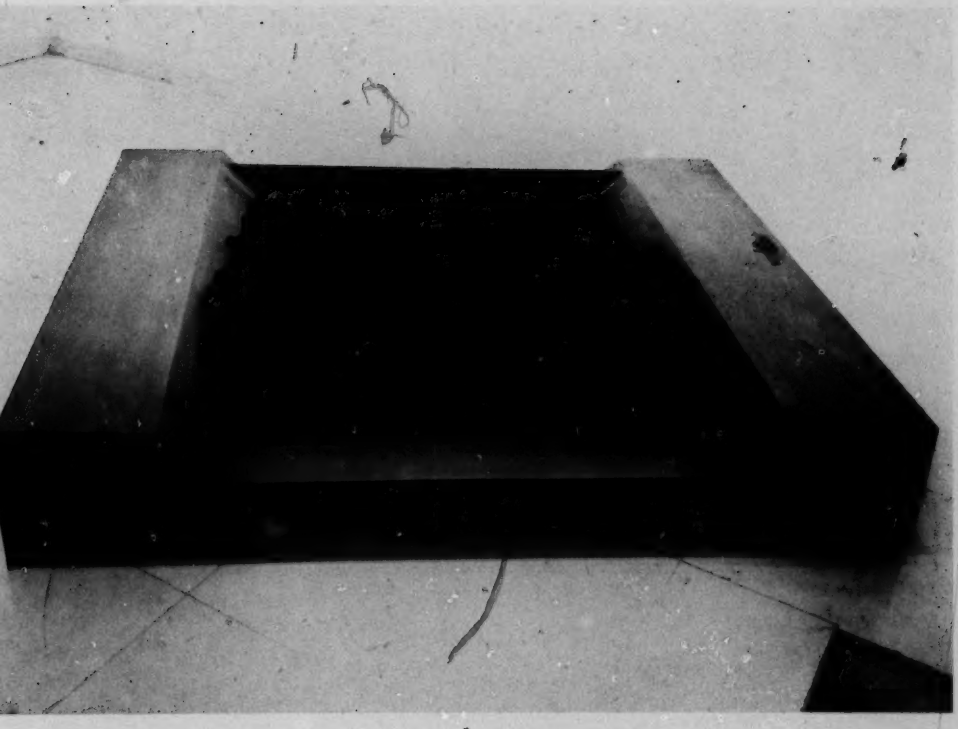

Z
44
X

JANNIS KOUNELLIS
Athen 1936 – Lebt in Rom
„Carboniera" (Kohlenbehälter)
Sammlung der Galerie „L'Attico", Rom
Verzinkter Blechbehälter, angefüllt mit zwei Doppelzentnern Anthrazitkohle
H. 28, B. 155, T. 125
Nicht signiert

---

Das Werk entstand im Herbst 1967 in Rom und gehört zu einem Zyklus von Gegenständen aus demselben Material, die im November in der Galerie „L'Attico" gezeigt worden sind (Treibhäuser und Beete, ein Aquarium, eine Papageienstange). Seit dem vergangenen Frühjahr hat Kounellis die zweidimensionale Oberfläche des Bildes aufgegeben, um sich dem poetischen Phantasma des „Natürlichen" und des „Gewöhnlichen", also einer verschiedenen sprachlichen Sphäre zuzuwenden und um gleichzeitig die Ankündigungen der Kritik zu bestätigen: *„... seine authentische poetische Stimme beschreitet in der neuen post-informalen Malerei den Weg zum Wiedergewinn eines objektiven Kontaktes mit der Welt, einer Möglichkeit des Erzählens und einer Teilnahme am objektiven Niveau nicht etwa des Realen als Geschichte oder Natur, sondern einer Teilnahme an der Realität der Sprache"* (de Marchis, 1964). Anläßlich der Ausstellung „Arte povera", in der das hier ausgestellte Werk gezeigt wurde, schrieb Celant: *„... Kounellis ist überwältigt von der Fülle seines Seins und er gewinnt seine künstlerische Geste zurück, indem er den Vögeln Futter gibt und die Rosen aus dem Bild entfernt; er liebt es, sich mit zwar banalen, aber natürlichen Elementen wie der Kohle, Baumwolle oder einem Papageien zu umgeben. Alles wird auf ein konkretes Erkennen beschränkt, das mit jeder begriffsmäßigen Beschränkung im Kampfe liegt; für Kounellis ist es allein wichtig, in den Mittelpunkt zu stellen, daß Kounellis lebt; die Welt mag dabei ruhig zugrunde gehen."*

V. 1967, „Arte povera e im-spazio", Galerie „La Bertesca", Genua.



MARIO SCHIFANO
Homs (Libyen) 1934 — Lebt in Rom
„Isola di Capri" (Capri)
Sammlung Marisa Volpi Orlandini, Rom
Lackfarben auf eingespanntem Papier
H. 120, B. 150
Bezeichnet auf der Rückseite: Schifano 1960

Das Werk entstand 1960 in Rom und kam um 1963/64 aus dem Atelier des Künstlers direkt in die gegenwärtige Sammlung. Es gehört zu einer Gruppe von „monochromen" Bildern, von denen einige im Jahre 1960 in der Galerie „La Salita" anläßlich einer Kollektivausstellung junger römischer Künstler (Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini) gezeigt worden sind. Zu diesen Werken, mit denen Schifano nach seiner Überwindung des Informalen debütierte, äußert sich Maurizio Calvesi folgendermaßen: *„Es waren äußerst originelle Bilder: sie waren mit nur einer oder höchstens zwei Lackfarben bestrichen und zwar so, daß ein gesamtes oder zwei nebeneinander liegende Rechtecke der Oberfläche bedeckt waren; der Lack wurde auf einer mit Leinwand verkleideten Schicht Packpapier aufgetragen. Zahlen oder Buchstaben (diese aber nur manchmal) erschienen isoliert oder symmetrisch angeordnet; einige Buckel auf dem Papier und ab und zu ein Zerfließen der Farbe: hierin bestand die Bewegung der Farbe. Aber der Akzent lag nicht auf dem Pittoresken des Zufälligen. Es war kein bloßes Akzeptieren des Phänomenhaften, weder auf der Ebene einer im Inneren der Materie gesuchten Organhaftigkeit, noch vor dem Zustandekommen einer Form auf der Ebene einer psychologischen Analyse der Form . . . Das leere Bild, von dem Schifano ausgeht, ist nicht im Sinne eines Mondrian verstandener Raum, sondern es erinnert vielmehr an die klassische tabula rasa, die man in der Antike mit dem Wachstäfelchen verglich, auf der die Zeichen der Erkenntnis eingeprägt werden müssen. Die Lackschicht ist von derselben Prägnanz wie die Wachsschicht. Sie enthält nicht nur potentiell die Zeichen des Einzuprägenden, sondern sie bereitet schon die Wahrnehmung auf eine Begegnung mit ihren Daten vor; sie selbst ist bereits ein empfangenes Datum, ein Moment im Akt der Wahrnehmung. Die Lackschicht ist gleichzeitig Materie der Wahrnehmung und Wahrnehmung der Materie. Lack ist jedoch etwas anders als Wachs; Lack hat eine ausgezeichnete Deckfähigkeit; es ist ein Basis-Material für Bilder oder Gegenstände, von dem unser ‚modernes Leben' dicht durchwoben ist: es ist der Lack der Karosserien, der Maschinen (Autos, Züge, Flugzeuge, Schiffe, Schreibmaschinen und Elektrogeräte) bedeckt oder es ist der Lack der Zeichenwelt. Die Wahl dieser Materie beschränkte sich also nicht in polemischer Weise auf die Absicht einer Anti-Malerei, sondern tendierte Vorbereitung einer erneut austauschbaren Begegnung der Malerei mit den Gegebenheiten einer bezeugbaren Realität, um die Malerei so wenigstens um einen kleinen Schritt auf der Stufenleiter des reinen Materienobjektivismus emporzuheben, während das informel und schließlich der Neo-Dadaismus einen Abstieg auf derselben zur Folge gehabt hatten . . . Wenn wir Schifanos Malerei in ein allgemeines Klima stellen wollen, dann sollte man auf die mittlerweile allgemein bekannte Situation in Amerika verweisen, wie sie sich um die gut bekannte Persönlichkeit von Jasper Johns herauskristallisiert hat . . ."* (Einführung anläßlich der Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie „Odyssia", Rom 1963).

Das Werk scheint noch nicht ausgestellt oder veröffentlicht worden zu sein.

MARIO SCHIFANO
Homs (Libyen) 1934 — Lebt in Rom
„Senza oggetto" (Ohne Objekt)
Sammlung Christian Stein, Turin
Zwei Elemente: das größere Plexiglas, das kleinere bemalte Leinwand unter Plexiglas.
H. 160, B. 100 + H. 50, B. 50

---

Das Werk entstand Ende Frühjahr 1966. Bereits im Herbst davor hatte der Künstler mit der Bearbeitung von Plexiglas begonnen; das Material diente ihm dazu, Landschaftsbilder im Reklamestil zu bedecken. Während eines Interviews in der Wochenzeitschrift „Tempo" (1965) hatte Schifano die Pop-Theorie seiner Darstellung erläutert: *„... Vor einigen Jahren entstanden meine Bilder aus Anregungen, die ich durch bestimmte Straßenbeschilderungen oder durch Auszüge von Reklameplakaten erhielt. Jetzt möchte ich fast sagen, daß sie durch bestimmte Worte entstehen, die dissoziiert und zu Bildern werden. Es sind Worte wie ‚Raum', ‚Plastik', ‚Alpha' oder ‚Selbstmord', die zu Landschaften werden. Der Unvollständigkeit meiner Bilder bin ich mir vollkommen bewußt, es ist eine gewollte Unvollständigkeit ... Ein Wort, das zum Stimulum wird; das zu einem Bild werdende Wort wirkt manchmal in mir, wie ich es in gewissen Filmen von Godard wirken sehe ... das Phänomen der Pop-Kunst wartet mit einer neuen Welle von freien Bildern auf, die von der äußeren Realität produziert werden und die in ihrer Evidenz allen bekannt sind. Nach der Erfahrung der Pop-Kunst wird sich die Auseinandersetzung über die Malerei allmählich befreien. Und ich sage das, obgleich ich weder pop noch op bin ..."* Zwischen Frühling und Sommer 1966 überwindet Schifano die Gefahren einer „neuen Darstellung" realistischer Prägung und beschreitet sicher den Weg der Objektivität, der ihm einerseits durch Photographie und anderseits durch die Cinematographie gegeben ist; dieses an den Futurismus erinnernde Phänomen wird zum Thema vieler photographischer Plexiglasbilder. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist ferner die neogeometrische Information der amerikanischen „primären Strukturen", die sich an Malevic anlehnen und die kubische oder transparent-sphärische Skulpturen sowie Bilder mit Titeln wie „Ohne Objekt" entstehen lassen. Hierzu schrieb Fagiolo: *„... Schifano ergibt sich seiner herrlichen Materie und verzichtet darauf, sie mit irgendeiner Darstellung zu berühren, die nicht das Wort ist ..."*

V. 1966, M. FAGIOLO, „Rapporto '60", Rom.

SENZA OGGETTO

MARIO CEROLI
Castelfrentano (Chieti) 1938 — Lebt in Rom
„Cina" (China)
Sammlung des Künstlers (freundlicherweise von der Galerie „Il Naviglio" in Mailand zur Verfügung gestellt)
Milieu. 100 Profile aus grobem, geschnitztem Tannenholz. Variable Einstellung.
H. 185, B. 80 (jedes männliche Profil) — H. 180, B. 80 (jedes weibliche Profil)
Nicht signiert

---

Das Werk entstand im Herbst 1966 in Rom. Es handelt sich um eine Gruppe von in Bewegung begriffenen Männer- und Frauengestalten; nur bei einem Mann und bei einer Frau ist ein generisches Gesichtsprofil herausgearbeitet worden, während die Anonymität und Serienmäßigkeit der anderen Gruppenmitglieder durch eine amorphe Gestalt unterstrichen wird, d. h. das Holz ist unbearbeitet geblieben. Die Reihenordnung wird durch ein Bolzen hergestellt, der alle Figuren in mittlerer Höhe der Beine durchläuft. Dieses Werk bedeutet die erste vollendete Verwirklichung einer Ambiente-Darstellung, die Ceroli geschaffen hat. Es ist gewissermaßen die Krönung seiner Forschung, die er 1965 mit Werken wie „La Scala", „Il Piper" und 1966 die „Cassa Sistina" begann und die dem Künstler auf der Biennale von Venedig den Gollin-Preis (für einen jüngeren Bildhauer) einbringt. Die serienmäßig dargestellte menschliche Gestalt (wie man sie bereits in anderen Werken erleben konnte: „Il Mister", „Venere" und „L'ultima cena") tritt vorläufig bei Ceroli mit diesem Werk zum letzten Male in Erscheinung; seit 1967 wendet sich der Künstler Konstruktions- und Strukturbildern zu („Gabbia", „Colonnato", „Ruote" und „Parcheggio"). Als sie das Werk zum ersten Male dem Publikum vorstellten (Rom 1966, in der Galerie „La Tartaruga", äußerten sich Calvesi und Parise folgendermaßen zu Cerolis Milieu-Bedeutung: *„auch wenn seine Skulptur milieuhaft ist ... wie ‚China', so handelt es sich um ein Werk und um ein Milieu, das von dem integrierten, erneut verwirrten, unterwürfigen oder vielleicht sogar innerlich annullierten Betrachter nicht mehr zentral erfaßt werden kann; es ist vielmehr die perspektivische und proportionierte Optik aus den verschiedensten Gesichtswinkeln eines neutralen, denkenden, koordinierenden, geistig provozierten und aktiven Betrachters erforderlich"* (Calvesi). *„Ich habe Mythomanie gesagt (Mythomanie eines neo-humanistischen und Neo-Renaissance-Künstlers, das ist klar), und weißt Du auch warum? Wegen der Dimensionen Deiner Skulpturen; sie werden gigantisch und immer größer, sie werden enorm. Es werden nicht mehr die Säle einer Ausstellung oder eines Museums genügen. Auch die Säle im Palazzo Farnese und die Stahl- und Glaspavillons, seien sie so groß wie das Pentagon, wären zu klein für die mechanischen Massen Deiner Menschenserien. Das ist auch richtig so! Vielleicht wird China groß genug sein"* (Parise). Zu dem Werk existiert eine Wiederholung, die eine Szenographie für die Aufführung von „Richard III." durch das Teatro Stabile di Torino darstellt (1968).

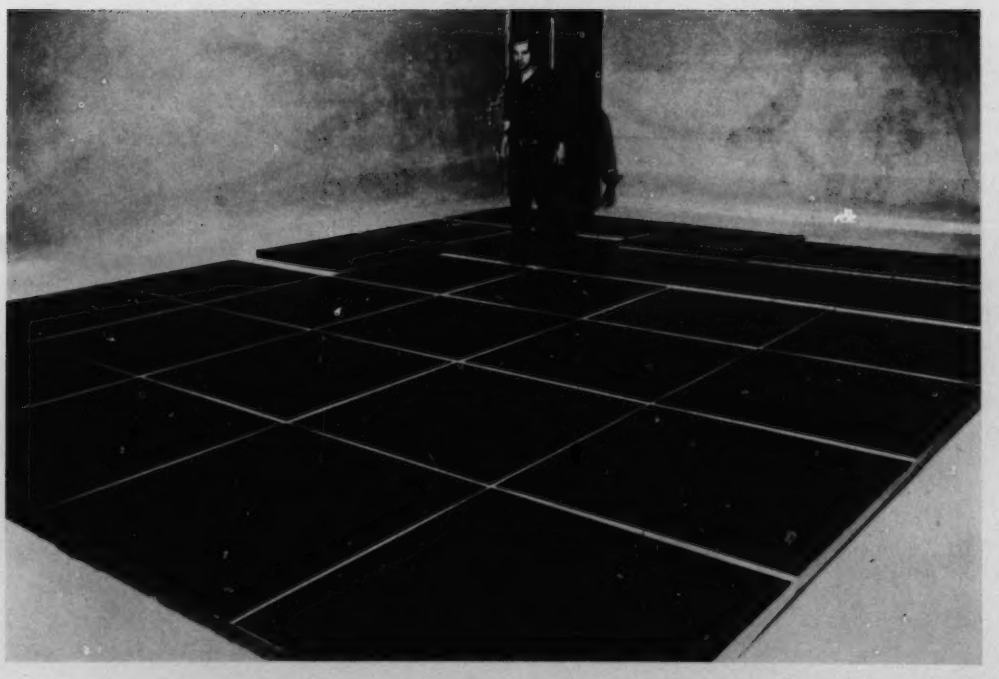
V. 1966, Galerie „La Tartaruga", Rom. 1967, „Nuove Tecniche d'Immagine", S. Marino.

PINO PASCALI
Bari 1935 — Lebt in Rom
„32 mq. di mare circa" (circa 32 Quadratmeter Meer)
Sammlung „L'Attico", Rom
Ambiente. Stahlbehälter und mit Anilin gefärbtes Wasser.
Veränderbare Aufstellung
H. 6,5, B. 110, T. 110, je Behälter
Nicht signiert

---

Das Werk wurde im Mai 1967 entworfen und in Foligno im Palazzo Trinci anläßlich der Ausstellung „Lo Spazio dell'Immagine" gezeigt. Es handelt sich hier um eine unter Anweisung des Künstlers angefertigte Wiederholung.
Von Frühjahr bis Herbst 1967 hat Pascali eine Reihe von „Wasser-Arbeiten" angefertigt und ausgestellt (in San Marino, auf der „Biennale des Jeunes" in Paris, in Mailand und in Rom in der Nationalgalerie für Moderne Kunst); die Behälter lassen sich in verschiedener Weise disponieren, wobei das Wasser jedesmal eine andere Färbung erhält, es entstehen so scheinbar Meere, Flüsse und Kanäle. Im Katalog der Ausstellung von Foligno erklärt der Künstler: *„Ich habe mich entschlossen, die einfachsten Mittel zu benutzen, die es gibt: das Wasser und die Erde, vielleicht weil ich hoffe, ein Stück Erde zu haben, das sich eines Tages im Meere widerspiegelt."* Er appelliert also an eine sehr infantile und zugleich schöpferische Phantasie; das Werk lebt von der zweideutigen Antwort, die durch das typische Interrogativum der theatralischen Fiktion evoziert wird: handelt es sich um eine maximale oder um eine minimale Illusion? Wird einerseits durch die Darstellung des Meeres durch Behälter ein Minimum an Illusion gegeben, so bedeutet die Darstellung des Wassers durch das Wasser ein Maximum an Illusion. In gleicher Weise drückt sich Brandi bei der Einführung in Pascalis persönliche Ausstellung in der Galerie Jolas in Mailand aus: *„Man sieht also, daß Pascali zur untersten Form der Analogie zurückkehrt, nämlich eine Sache durch die Sache selbst darzustellen. Aber es ist nicht dieselbe Sache. Denn das gefärbte Wasser ... ist eine Substanz die alles ist, nur kein Wasser. Es ist steif, emailartig, metallähnlicher Lack ... Die Grandiosität dieser Theorien von Behältern, die auf dem Boden aufgestellt sind, die jedoch in Wirklichkeit unter dem Fußboden zu liegen scheinen, die Assoziationen die sie erzeugen und der Abstand den sie erfordern, all das zeigt, daß dieses geschieht, weil das Bild erstarte: und es ist so erstarrt, das es eventuelle kulturelle Parallelen von Klee bis zu dem primären Strukturen annulliert. Es sind also keine isolierten Launen, diese reinen Phantasien am Rande des Abstrakten; sie bedeuten vielmehr ein Indiz für eine Regenerationsbewegung vom Abstrakten zum Konkreten, sie ruhen nicht ohne Wurzeln auf der Erde. Sie besitzen zähe Wurzeln, und man hat versucht, dieses zu beweisen und zwar aufgrund der Modalität selbst, nach der der Mensch Vorstellungen weckt und denkt. So gesehen, erhalten diese undurchsichtigen, schlummernden und einem abwesenden Himmel zur Reflektion dahingesetzten Gewässer eine neue, unverzehrbare und immaterielle Lebenskraft."*

V. 1967, „Lo Spazio dell'Immagine", Foligno.

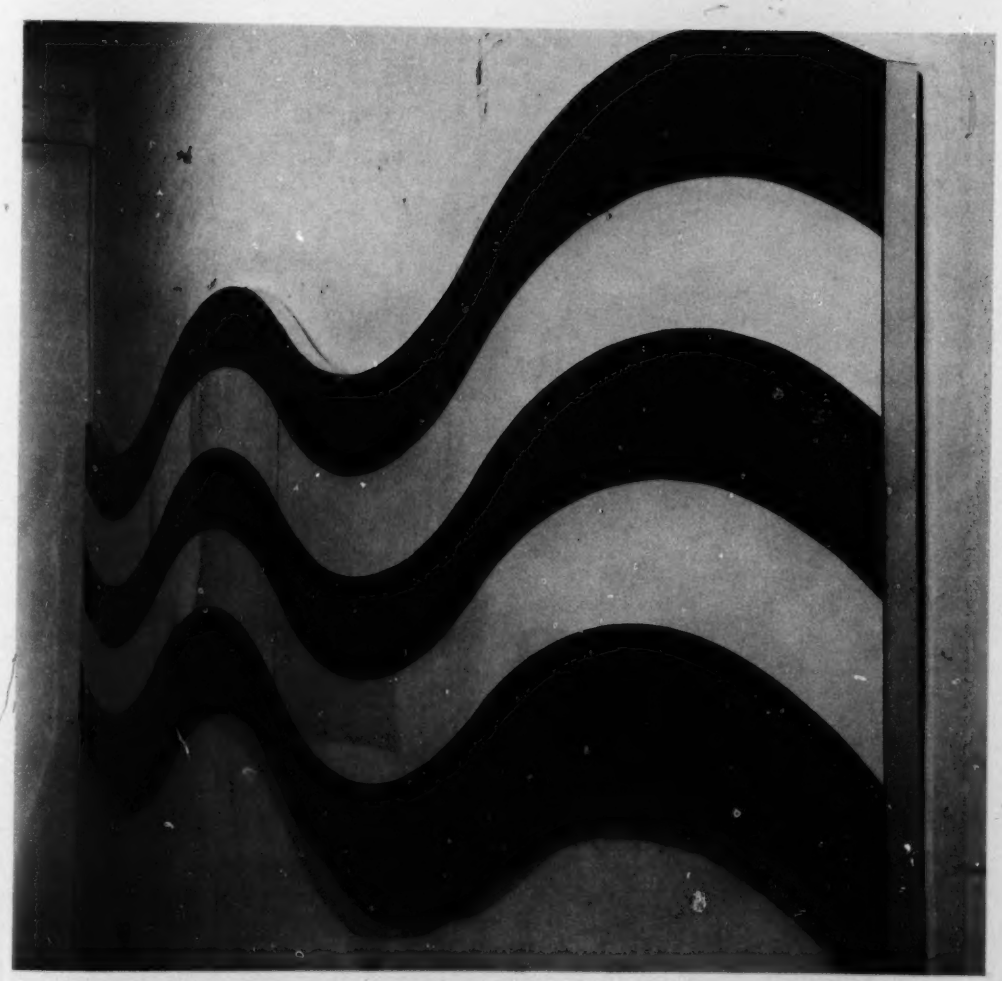


SERGIO LOMBARDO
Rom 1939 — Lebt in Rom
„Strisce ondulate extra" (Wellenförmige Streifen extra)
Sammlung des Künstlers
Zwei zusammensetzbare Platten. Process-paint-Malerei (katalysierte Lackfarbe)
H. 130, B. 280, T. 6
Bezeichnet auf der Rückseite: Sergio Lombardo Strisce ondulate extra 1965

---

Das Werk entstand 1966 in Rom (Vorzeichnungen von 1965) und wird als eine Studie für eine lange Reihe von ähnlichen Stücken betrachtet. Die bemalten Plastikplatten kann man als Vorläufer der gegenwärtigen (1967), mit Einlegearbeiten versehenen Plastikplatten werten; mit ihnen hat der Künstler ein in Rom sehr frühes Beispiel für jene abstrakte Objektsprache gegeben, die sich in dem Augenblick formiert, als die aggressive Reklamekomunikation der Pop-Kunst die Mittel der optischen Kunst für besondere Zwecke verwendet. Zu demselben hier dokumentierten Forschungsmoment hat Lombardo in der „Tartaruga" kleine Leinwandskizzen mit schwarzweißen und rotweißen Schachfigurationen zu nie ausgeführten Serigraphien ausgestellt. In der römischen Umgebung junger und auch sehr junger Künstler, die ein lebhaftes handwerkliches Talent besitzen (auch findet man eine Tendenz zum Phantastischen und zum Spektakulären) hebt sich Lombardo aufgrund seiner nach innen gewendeten Physiognomie und wegen des von ihm ersehnten Absatzes einer institutionalisierten, künstlerischen Produktion (vom professionellen Künstler zum Verbraucher-Publikum) ab. *„Ich bearbeite immer Plastikplatten für Möbelverzierungen, weil es sich dabei um eine Materie handelt, die eine bestimmte Objektivität erfordert und die einem das Träumen verbietet. Aber mich interessieren auch andere Materiale, zum Beispiel die Metalle ... für ein Milieu glaube ich jedoch nicht, das heißt: ich glaube nicht, daß es eine ästhetische Revolution bedeutet, Milieus anstelle von Bildern zu machen; die Angelegenheit ist nicht in geringstem Maße revolutionierend. In Wirklichkeit interessiert es mich weniger, einen Raum zu determinieren, als vielmehr Objekte zu schaffen, die eine serienmäßige Gegenwart besitzen und zusammenfügbar sind. Es gibt eine Art Aktivität, mit diesen Gegenständen zu spielen und sie zusammenzufügen. Vielleicht ist es eine einfache und banale Aktivität. Aber ich glaube nicht, daß es in dieser Welt weniger oder mehr wichtige Dinge zu tun gibt; alle unsere Gesten und unsere Räume sind in gleichem Maße wichtig, sie obliegen keiner Hierarchie ... Was mir nicht gefällt, ist die Tatsache, daß unsere Arbeit sich stets innerhalb eines Kreises von Eingeweihten vollzieht. Der Künstler produziert Objekte, die auf dieselbe Stufe wie andere Produkte des Marktes gestellt werden müßten ... Ich denke da an etwas, woran übrigens schon viele denken: nämlich die Serienherstellung von Objekten"* (Interview mit Marisa Volpi in „bit", 5, 1967).

V. Das Werk wird hier zum ersten Male ausgestellt. Es gibt keine Bibliographie.

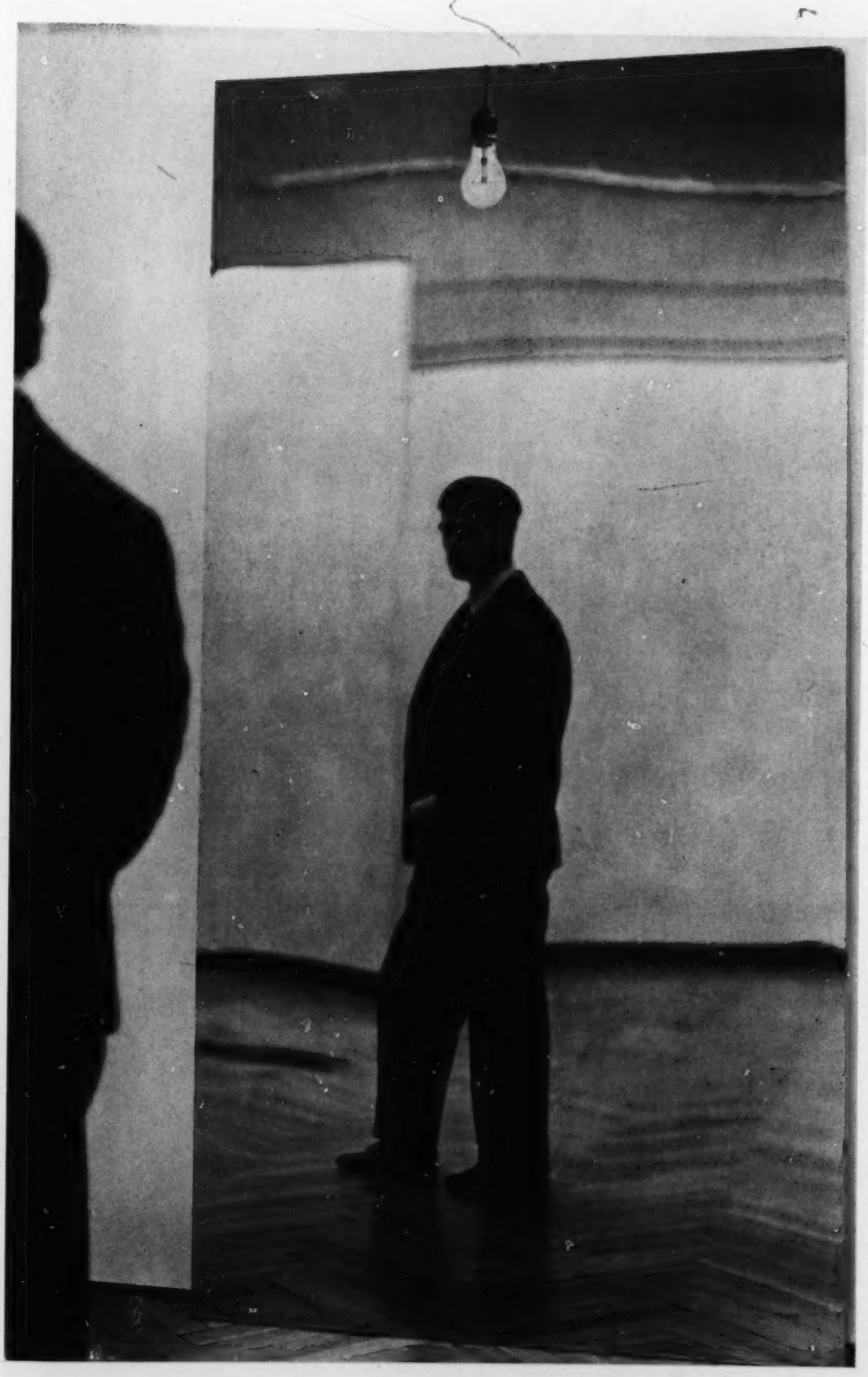


MICHELANGELO PISTOLETTO
Biella 1933 – Lebt seit 1968 in Rom
„Lampadina" (Glühbirne)
Sammlung des Künstlers
Spiegelplatte. Nicht-rostender Stahl und photographische Collage auf bemaltem Seidenpapier.
H. 230, B. 120
Bezeichnet auf der Rückseite: Pistoletto cm 230 x 120

---

1967 in Turin entstanden, wo der Künstler bis Ende des Jahres gewohnt hat. Das Werk ist mit Materialien und mit einer Technik entworfen worden, die von 1962 bis 1966 für Pistoletto typisch sind; nach der Biennale des Jahres 1966 schuf er dann andere Objekt- und Milieutypen. 1964 erklärte der Künstler: *„Die Wand bedeutet den Anfang und das Ende dieser meiner Geschichte. An den Wänden wird man immer Bilder aufhängen, aber es sind die gleichen Wände, an die man auch Spiegel hängt. Ich glaube, daß die erste wahre figurative Erfahrung des Menschen darin besteht, das eigene Bildnis im Spiegel wiederzuerkennen; es ist eine Fiktion, die die Realität am dichtesten berührt. Aber sofort nach der Reflektion im Spiegel, wird er anfangen, dieselben Unbekannten, dieselben Fragen und dieselben Probleme zur Diskussion zu stellen, die auch die Realität aufwirft; es sind Unbekannte und Fragen die den Menschen auch in den Bildern beschäftigen."* Und: *„Das physische Eindringen des Bildes in die reale Sphäre, das also der Darstellung im Spiegel ähnelt, erlaubt mir, daß ich mich zwischen die zerlegten Elemente der Darstellung einschiebe"*. Das „Spiegelbild" (dies ist die von Pistoletto gebrauchte Bezeichnung) bildet die Anfangsgründe der italienischen Milieu-Forschung und, wenngleich sie nicht die „an-die-Wand-Bestimmung" außer Acht läßt, so gehört es zu den ersten Kunstobjekten, die in Italien wegen der unterschiedlichen Verwendung von Seiten des Publikums immer wieder in den Vordergrund gestellt werden. In seiner Einführung in die Einzelausstellung in Turin im Jahre 1963 schrieb Carluccio: *„Es mag sein, daß diese kuriose und Neugier erregende, reziproke Beziehung zwischen aktiv und passiv sofort als eine der wichtigsten Ergebnisse der letzten Werke Pistolettos erscheint und daß sich deswegen die intellektuelle und sentimentale Untersuchung instinktiv einer Betrachtung der Werte zuwendet, die der Raum in der Darstellung anzunehmen vermag."*

V. 1966, Piper, Turin (ohne Katalog). 1967, Galerie „La Bertesca", Genua. 1967, Palais des Beaux Arts, Brüssel.

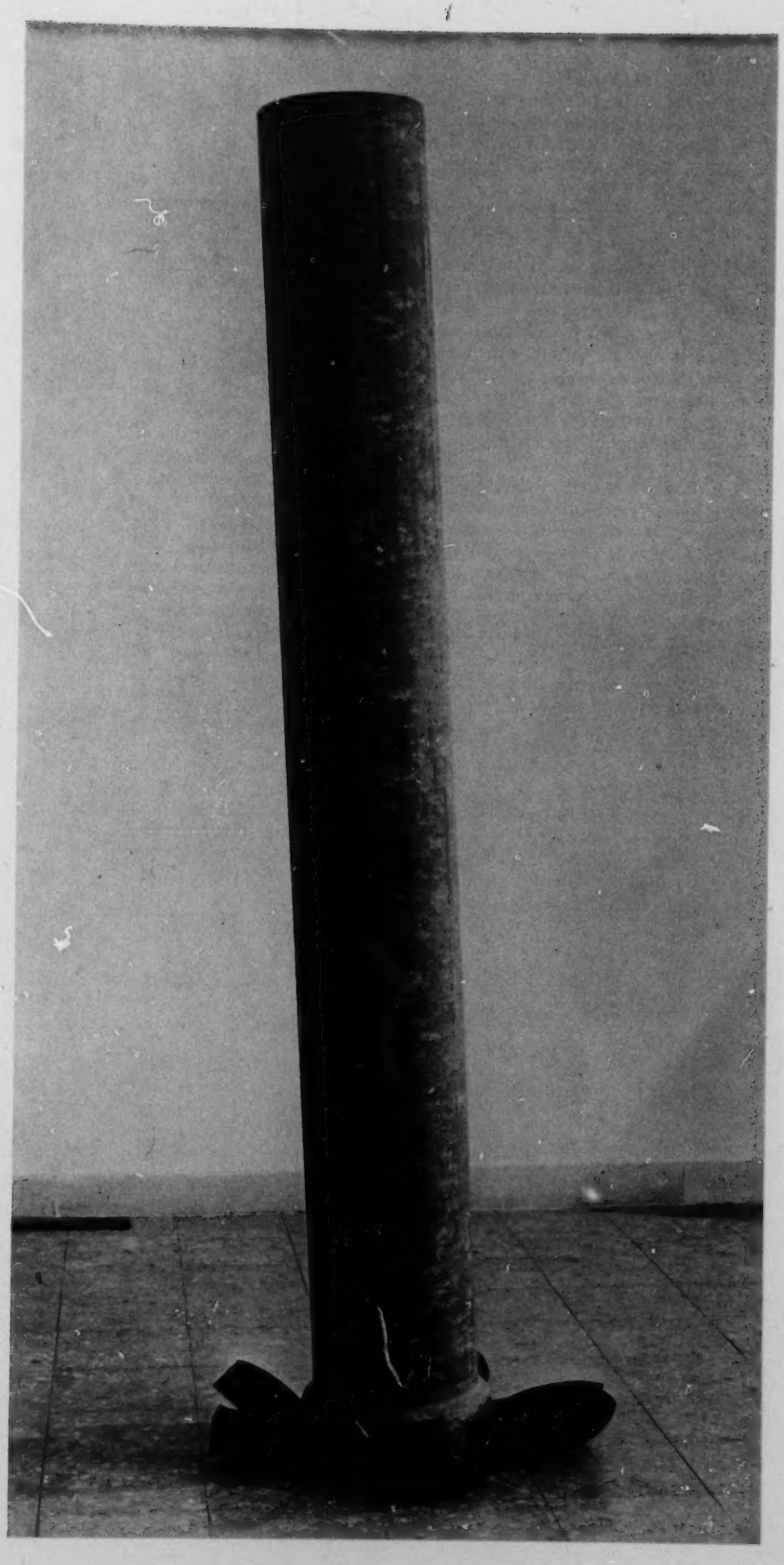


GILBERTO ZORIO
Andorno Micca (Vercelli) 1944 — Lebt in Turin
„Untitled 1967" (Ohne Titel 1967)
Sammlung Galerie „Sperone", Turin
In Beziehung befindliche Gegenstände. Eternit-Rohr, vertikal auf Gummischläuchen ruhend.
H. 250
Nicht signiert

---

Das Werk entstand 1967 in Turin und wurde anläßlich der ersten Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie Sperone gezeigt.
Die Forschungen der jüngsten Künstler basieren auf der internationalen Öffnung (Rezeption und Austausch); sie werden in Turin von Pistoletto und Mondino eingeleitet; heute erscheint Zorio als der reifste Vertreter dieser Richtung. Die jungen Turiner Künstler arbeiteten lange Zeit in relativer Isolierung und erlebten die Unterstützung nur weniger Galerien. Sie zeichnen sich durch eine betont intellektuelle und reflektierende Theorie aus, die als ein „unitarisches" Phänomen, ja als ein präziser Kulturraum bezeichnet werden kann, der in sich die verschiedenen individuellen Sprachen der einzelnen Künstler vereinigt.
Zorios Beziehung zu den „Primärstrukturen" wird von Tommaso Trini angedeutet, der die Ausstellung erläutert: *„Wenn man vor Zorios Werk steht, so ist es nutzlos, auf die augenblicklichen Schemata, die allerletzten eingeschlossen, einzugehen. Die neue Skulptur, auch die elementarste, erscheint sehr begriffsmäßig in Hinsicht auf dieses nackte, ganz physikalische Werk."* Der Künstler weist auf das Thema hin, das ihn interessiert: die als Aktion der Dinge untereinander gezeigte Energie, die man als Zuschauer erlebt; das ist in folgender Erklärung enthalten: *„Ich denke, daß sich dieses Werk positiv ausnimmt, weil es die Idee von einer fortwährenden Spannung und Energie in den Mittelpunkt stellt. Das Rohr, das auf den Gummischläuchen ruht, ohne sie zu zerstören, stellt ein amorphes und taubes Gewicht dar. Die Gummischläuche sind lebende und organische Energie."*

V. 1967, Galerie „Sperone", Turin.

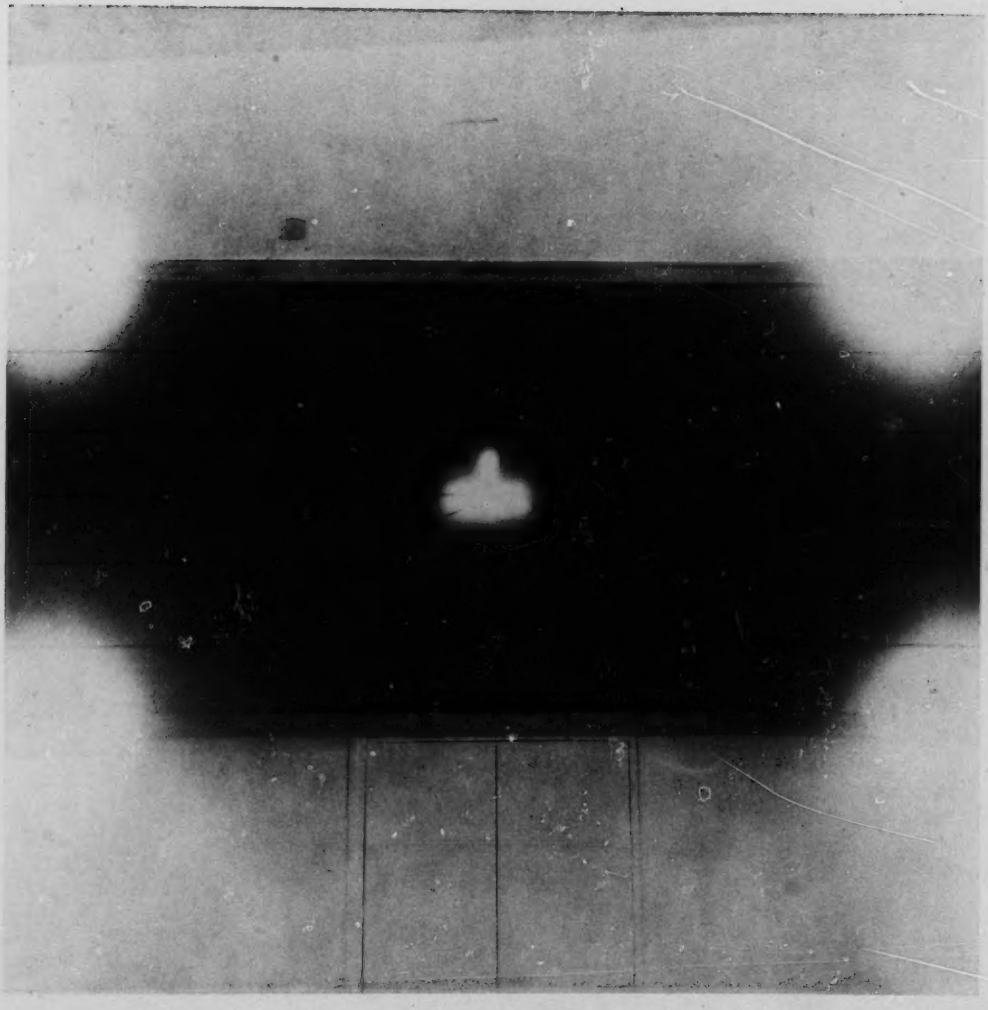


EMILIO PRINI
Stresa 1943 — Lebt in Genua
„Perimetro" (Perimeter)
Sammlung Galerie „La Bertesca", Genua
5 Neon-Profilelemente, weißes Licht 6500;
5 Schallkontaktrelais (Schallprogramm: ein Element alle 3")
Die Ausmaße sind nicht aufgezeichnet worden
Nicht signiert

---

Das Werk entstand im September 1967 in Genua und trägt auch den Titel „5 sistemi percettivi per ambiente" und gehört zu dem Zyklus „Cosa, caso, causa". Eine Variante befindet sich im Atelier des Künstlers: 5 je 250 cm lange, verchromte Stangen mit Lichtkreis, Schallrelais und Zeitprogramm. Diese Arbeiten stellen Prinis Debüt dar; der Künstler zeigte sie zum ersten Mal im vergangenen Oktober während der Ausstellung „Arte povera e im-spazio" in der Galerie „La Bertesca". Zu seinem Werk äußerte sich der Künstler folgendermaßen: *„Dieses Projekt entwickelt keine Ambiente-Idee; es geht hier eher um eine definitive (passive) Prägung des Raumes („das perimetrieren eines Luft-Raumes"), die durch optisch-akustische Hilfsmittel erreicht wird. Bei dem sofortigen, ausdrucksvollen Verschwinden handelt es sich um eine konzentrierte, auf das Gedächtnis gerichtete Aktion (auf seine Fähigkeit der Datenverarbeitung), die durch ein Senken der eingestellten minimalen Informationsbasen erreicht wird (geometrisches Schema des Bewußtseins). Das suksessive und schnell komisch wirkende Erscheinen eines einzigen sequenzmäßigen Lichtschalls (der Raum wird durch ein Zentrum plus vier Ecken gebildet) bis zur Summe der 5 notwendigen Informationen (das Erkenntnisniveau des Zeichenblattes). Die Zerstörung des Gleichgewichtes der Sinneswahrnehmung (der dem Ohr eine größere Freiheit als dem Auge konzediert), die Entwicklung des Licht-Schall-Begriffes durch eine veränderte Funktion (Licht vom Fußboden und Schall von der Decke). Das sich in einfache, ausdrucksvolle Härte Konzentrieren der Ecke aus Ablehnung kompliziertester Erkenntnisbegriffe. Das zentrale Licht (das Licht des Behältnisraumes), das fortwährend angezündet wird und noch ein Teil des ‚Haufens von die Wahrnehmung dissoziierenden Zeichen', also ein kontinuierliches Mittel der plastischen oder expressiven Entfernung der angebrachten Licht-Schall-Systeme ist. Die akzeptierte Gegenwart anderer Objekte (als Störung der Lichtelemente) dient als Leitfaden zu einem akustischen und daher total nemonischen, exklusiven und hypothetischen Gebrauch des perimetrierten Raum."* Das Werk bedeutet gewiß ein sehr avanciertes Stadium im Bereich jener sprachlichen und technischen Forschungen, die eine traditonelle Basis programmatisch ausschließen.

V. 1967, „Arte povera e im-spazio", Galerie „La Bertesca", Genua.



ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER KÜNSTLER


ACCARDI 75
BALLA 10–13
BIASI 82
BOCCIONI 1–5
BORIANI 84
BURRI 61–63
CAMPIGLI 30
CAPOGROSSI 58–60
CARRA' 6–7
CARRA' 18–20
CASORATI 28
CASTELLANI 81
CEROLI 95
COLLA 64–65
COLOMBO 85
DE CHIRICO 15–17
DE PISIS 29
DE VECCHI 86
DORAZIO 66–67
FABRO 88
FAZZINI 41
FONTANA 55–57
GUTTUSO 42–44
LANDI 83
LICINI 45–46
LOMBARDO 97
LO SAVIO 89–90
KOUNELLIS 91–92
MAFAI 36–38
MAGNELLI 52–54
MANZONI 79–80
MANZU' 39–40
MARI 87
MARTINI 31
MORANDI 24–26
NOVELLI 76
PASCALI 96
PISTOLETTO 98
PRAMPOLINI 49–51
PRINI 100
RAPHAEL 32
ROSAI 27
ROTELLA 72–73
SCARPITTA 74
SCHIFANO 93–94
SCIPIONE 33–35
SEVERINI 8–9
SIRONI 21–23
SOFFICI 14
SOLDATI 47–48
TANCREDI 78
TURCATO 68–69
TWOMBLY 70–71
VEDOVA 77
ZORIO 99

VERZEICHNIS DER WERKE

| | | |
|---|---|---|
| BOCCIONI | Quelli che restano | 1 |
| BOCCIONI | Forme uniche nella continuità dello spazio | 2 |
| BOCCIONI | Dinamismo di un corpo umano | 3 |
| BOCCIONI | Scomposizione di una testa d'uomo | 4 |
| BOCCIONI | Costruzione spiralica | 5 |
| CARRA' | Guerra nell'Adriatico | 6 |
| CARRA' | Esplorazione aeroplano Mare Luna + 2 mitragliatrici + Vento Nord-Ovest | 7 |
| SEVERINI | Rythme de danseuse en bleu | 8 |
| SEVERINI | Jeune fille — rue — atmosphère | 9 |
| BALLA | Compenetrazione iridescente n. 9 | 10 |
| BALLA | Forme rumore di motocicletta | 11 |
| BALLA | Bandiere all'altare della patria | 12 |
| BALLA | Spazzola ridente | 13 |
| SOFFICI | Piccola velocità | 14 |
| DE CHIRICO | Piazza d'Italia | 15 |
| DE CHIRICO | Ettore | 16 |
| DE CHIRICO | Piazza romana | 17 |
| CARRA' | Gentiluomo ubriaco | 18 |
| CARRA' | Il pino sul mare | 19 |
| CARRA' | Il festival | 20 |
| SIRONI | Il cavaliere | 21 |
| SIRONI | Periferia | 22 |
| SIRONI | L'allieva | 23 |
| MORANDI | Natura morta | 24 |
| MORANDI | Paesaggio | 25 |
| MORANDI | Natura morta | 26 |
| ROSAI | Piazza del Carmine | 27 |
| CASORATI | Meriggio | 28 |
| DE PISIS | Paesaggio con la rana | 29 |
| CAMPIGLI | Le educande | 30 |
| MARTINI | La Pisana | 31 |
| RAPHAEL | Gardenia allo specchio | 32 |
| SCIPIONE | Il Cardinal Decano | 33 |
| SCIPIONE | Apocalisse | 34 |
| SCIPIONE | Profeta in vista di Gerusalemme | 35 |
| MAFAI | Demolizioni a via Ripetta | 36 |
| MAFAI | Natura morta con vasó blu | 37 |
| MAFAI | Fantasia | 38 |
| MANZU' | Donna che si pettina | 39 |
| MANZU' | Crocifissione | 40 |
| FAZZINI | Ritratto di Anita in piedi | 41 |
| GUTTUSO | Ragazze a Palermo | 42 |
| GUTTUSO | Crocifissione | 43 |
| GUTTUSO | Cesta e bottiglie | 44 |
| LICINI | Il bilico | 45 |
| LICINI | Amalasunta su fondo rosso | 46 |
| SOLDATI | Provincia | 47 |
| SOLDATI | Finestra a Losana | 48 |
| PRAMPOLINI | Intervista con la materia | 49 |
| PRAMPOLINI | Apparizioni plastiche | 50 |
| PRAMPOLINI | Calligrafia concreta | 51 |
| MAGNELLI | Mesures illimitées n. 2 | 52 |
| MAGNELLI | Signification retracée | 53 |
| MAGNELLI | Masse pesante | 54 |
| FONTANA | Concetto spaziale | 55 |
| FONTANA | Concetto spaziale — Forma | 56 |
| FONTANA | Concetto spaziale | 57 |
| CAPOGROSSI | Superficie 339 | 58 |
| CAPOGROSSI | Superficie 107 | 59 |
| CAPOGROSSI | Superficie 333 | 60 |
| BURRI | S Z 1, '49 | 61 |
| BURRI | Grande sacco, 1952 | 62 |
| BURRI | Rosso plastica | 63 |
| COLLA | Pigmalione | 64 |
| COLLA | Ipnotica | 65 |

| | | |
|---|---|---|
| DORAZIO | Verso il raffreddamento | 66 |
| DORAZIO | Vigore | 67 |
| TURCATO | Composizione in nero | 68 |
| TURCATO | Coi tranquillanti | 69 |
| TWOMBLY | Untitled | 70 |
| TWOMBLY | Blue Ridge Mountain Transfixed by a Roman Piazza | 71 |
| ROTELLA | 8 sopra | 72 |
| ROTELLA | Il punto e mezzo | 73 |
| SCARPITTA | Untitled | 74 |
| ACCARDI | Due ore, un minuto, un giorno di veglia | 75 |
| NOVELLI | Il quadrato veneziano | 76 |
| VEDOVA | Dal ciclo della protesta: n. 4, Crocefissione contemporanea | 77 |
| TANCREDI | A proposito di Venezia | 78 |
| MANZONI | Bianco | 79 |
| MANZONI | Bianco | 80 |
| CASTELLANI | Superficie bianca | 81 |
| BIASI | Proiezione di luce ed ombra | 82 |
| LANDI | Cineriflessione sferica variabile P. 66–67 | 83 |
| BORIANI | Superficie magnetica | 84 |
| COLOMBO | Strutturazione pulsante | 85 |
| DE VECCHI | Deformazione assonometrica | 86 |
| MARI | Modulo 856 | 87 |
| FABRO | Asta | 88 |
| LO SAVIO | Spazio – Luce 1959 | 89 |
| LO SAVIO | Piano parabolico – Metallo con articolazione | 90 |
| KOUNELLIS | Z – 44 | 91 |
| KOUNELLIS | Carboniera | 92 |
| SCHIFANO | Isola di Capri | 93 |
| SCHIFANO | Senza oggetto | 94 |
| CEROLI | Cina | 95 |
| PASCALI | 32 mq. di mare circa | 96 |
| LOMBARDO | Strisce ondulate extra | 97 |
| PISTOLETTO | Lampadina | 98 |
| ZORIO | Untitled 1967 | 99 |
| PRINI | Perimetro | 100 |


Gesamtherstellung des Kataloges: Werkstätten Galerie Der Spiegel
5 Köln, Trajanstraße 10